شماره سوم مهر ماه ۱۳۵۲ ـ ۲۵ ریال

سینما

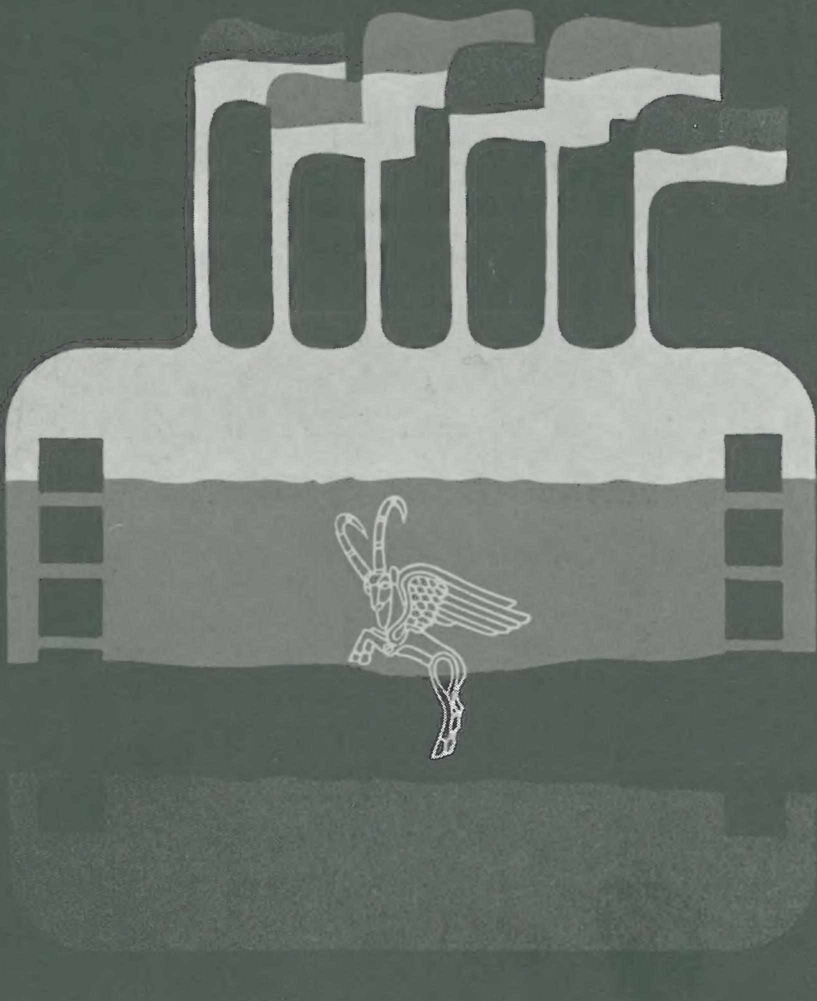


دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

۵-۱۵ آذرماه ۱۳۵۲

SECOND TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

november 26 – december 6, 1973



سینما ۵۲

مهرماه ۱۳۵۲

نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی صفحات : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملك ، وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : **۳۱۱۲۴۰** - چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : **۳۰۳۵۸۱**



روی جلد : جان فورد

دراین شماره میخوانید :



سفری از هیچ کجا به هیچ کجا

سفری که دلخواه من است*

پرویز دوائی (پیام)

. . . .

یادت هست آنجائیکه شیپور بیدارباش میزدند یا شیپور هرچیز دیگری‌که بود وآن سرباز میدوید بطرف سکوئی‌که وسطش تیر پرچم بودکه پرچم را بالا بکشد وهمینطورکه میدوید با یك لگد یك بطری خالی مشروب را ازسرراه می‌پرانید ، یادت هست ؟[1]

. . . بعدش آنجاکه جنوبی‌ها سرباز نداشتند ، سربازکم داشتندکه بفرستند به جنگ وبچه مدرسه‌ای‌ها را به صف‌کرده بودند ولباس پوشانده بودند واسلحه داده بودند وروانه‌کرده بودند وبچه‌ها چه عشقی می‌کردند با آن لباس واسلحه وبعد همینطورکه داشتند میرفتند وازتوی خیابان‌های این شهر یا دهکده رد میشدند ، نشان داد پشت شیشه پنجره طبقه بالا ، دوتا بچه‌که گلودرد داشتند وگلویشان بسته بود ایستاده‌اند و با چه حسرتی به بقیه بچه‌ها نگاه می‌کنندکه دارند میروند جنگ . . .[2]

گمانم همین جاها بودکه یکی ازپسربچه‌ها با وجود اینکه مادرش‌گفته بود نباید برود جنگ یواشکی آمده بود توی صف پیش بچه‌های دیگر ومادر ، آمد وگوش اوراگرفت وکشان کشان برد خانه . (این بچه یك طبل‌گنده همراهش بود ، قرار بود طبال صف باشد) . بعدش‌که صف بچه‌ها راه افتاد نشان دادکه ازپنجره عقبی یك خانه اول یك طبل‌گنده افتاد بیرون وبعد هم سربازکوچولو پرید بیرون وطبل را بغل زد وحالا ندو ، کی بدو . . .[3]

***

« میخواهم دلم را بتو بگویم . . . به ژنرال هوارد بگوئید دل اورا میدانم . آنچه‌که او پیشتراز این‌گفته بود من در دل خود دارم . ازجنگیدن خسته شده‌ام . پیرهای ما مرده‌اند . سرد است . بچه‌ها ازسرما خشك می‌شوند وما رواندازنداریم . مردم ما به تپه‌ها فرارکرده‌اند ، رواندازندارند ، غذا ندارند وهیچکس نمیداند کجا هستند . میخواهم دلم را بتو بگویم . میخواهم میان تپه‌ها بدنبال کودکانم بگردم . شاید آنها را بین مرده‌ها پیداکنم . بمن‌گوش بده ، میخواهم دلم را بتو بگویم . . من خسته‌ام ، قلبم بیمار وغمگین است . ازجائی‌که خورشید اکنون ایستاده است دیگر نخواهم جنگید . دیگر هرگز نخواهم جنگید . . . »[4]

« . . . پسرکی بود که موهای بور بلند داشت ، وپسر جان‌وین بود ، یادت هست ؟ پدرش فرمانده هنگ یا گروهان وازاین چیزها بود ، حالا پسره آمده بود توی چادری‌که مثلاً مقر فرماندهی بود وجلوی پدرش ایستاده بود ، مثل یك سرباز و پدروپسر روبروی هم ایستاده بودند بدون هیچ اظهار خصوصیتی وحالا پدره مدتهاست‌که پسرش را ندیده و ابداً بروی خودش نمیآورد وپسره گزارش خودش را داد وسلام نظامی داد وپدره هم جواب به سلام اورا داد وپسره ازچادر رفت بیرون ، فقط دراین موقع بودکه پدره رفت جلو ، رفت طرف تیری‌که وسط چادر بود (وآن موقع پسره پشت به این تیر ایستاده بود) وبعد معلوم بودکه موقعی‌که پسره آنجا ایستاده پدره روی تیر طول قد پسره را نشان‌کرده ، آمد جلوی تیر ایستاد دستش راگذاشت روی نقطه‌ای که جای قد پسره بود وبعد مقایسه‌کردکه دیگر چیزی نمانده به قد خود او برسد ومعلوم بود که خیلی وقت است‌که پسرش را ندیده‌که دراین مدت این همه او قدکشیده وبرای خودش مردی شده . اما موقعی‌که روبروی هم ایستاده بودند انگار نه انگار . »[5]

یك شب هم‌که رفته بودیم تراس آن سینما یادت هست‌که باران‌گرفت اما همانجاگرفتیم نشستیم وحسابی خیس شدیم ونرفتیم عقب‌تر زیرسقف بنشینیم وخیس خیس شدیم وبعدش نمیدانم کدامِمان سرما خوردیم ؟ که بعداً «ناصر» می‌گفت آدم دلش میخواست ازجایش ، بلند شود ، بیاید توی راهروی وسط ردیف صندلی‌هـا ، همانجا رو به پرده سینما بزانو دربیاید و سجده کند . . . یادت هست کجا را می‌گفت ؟

آنجائی‌که جان‌وین رسید به ناتالی‌وود ، برادرزاده‌اش‌که سرخ پوستها چند سال میشد که دزدیده بودندش ، وحالا جان‌وین چقدر با سرخ‌پوستها (که برادر و زن برادرش را کشته بودند) لج بود ، بماند . جان‌وین رسید توی بیابان به ناتالی‌وودکه دیگر حسابی یك سرخ‌پوست تمام عیار شده بود با سرووریخت سرخ پوستی وحتی دلش نمی‌خواست ازسرخ پوستها جدا شود (واصلاً قبلش جان‌وین یك‌دفعه هفت‌تیر کشیده بودکه دختره را بزندکه جفری هانتر نگذاشته بود) وحالا خلاصه دوباره توی بیابان رسیدند بهم ودیگر برای دختره جای فرار نبود وجان‌وین بهش رسید وگرفتش وبغلش زد وبلندش‌کرد با یك غیظی وهمین‌طور دختره را جدا ازخودش

---

* دالتون ترومبو : « سوارکاران » .

۱ ــ « قلعه آپاچی » .

۲ و ۳ ــ « سواره نظام » .

٤ ــ قسمتی ازخطابه « جوزف » سرکرده قبیله سرخ پوستان « نزپرسه » هنگام تسلیم به ژنرال هوارد .

۵ ــ « ریوگرانده » .

درهوا نگهداشته بود وخودش پر ازخشم بود ونفرت بود واین حالت یك ثانیه ، یك لحظه طول کشید وبعد بازوها را تاکرد و دختره را آورد توی بغل خودش و بخودش سپرد و صورتش آرام شد و محبت‌آلود و دردمند شدکه بالاخره این دختر ، بسته‌ی او و ازخون او بود و این در شب بارانی بود[6] .

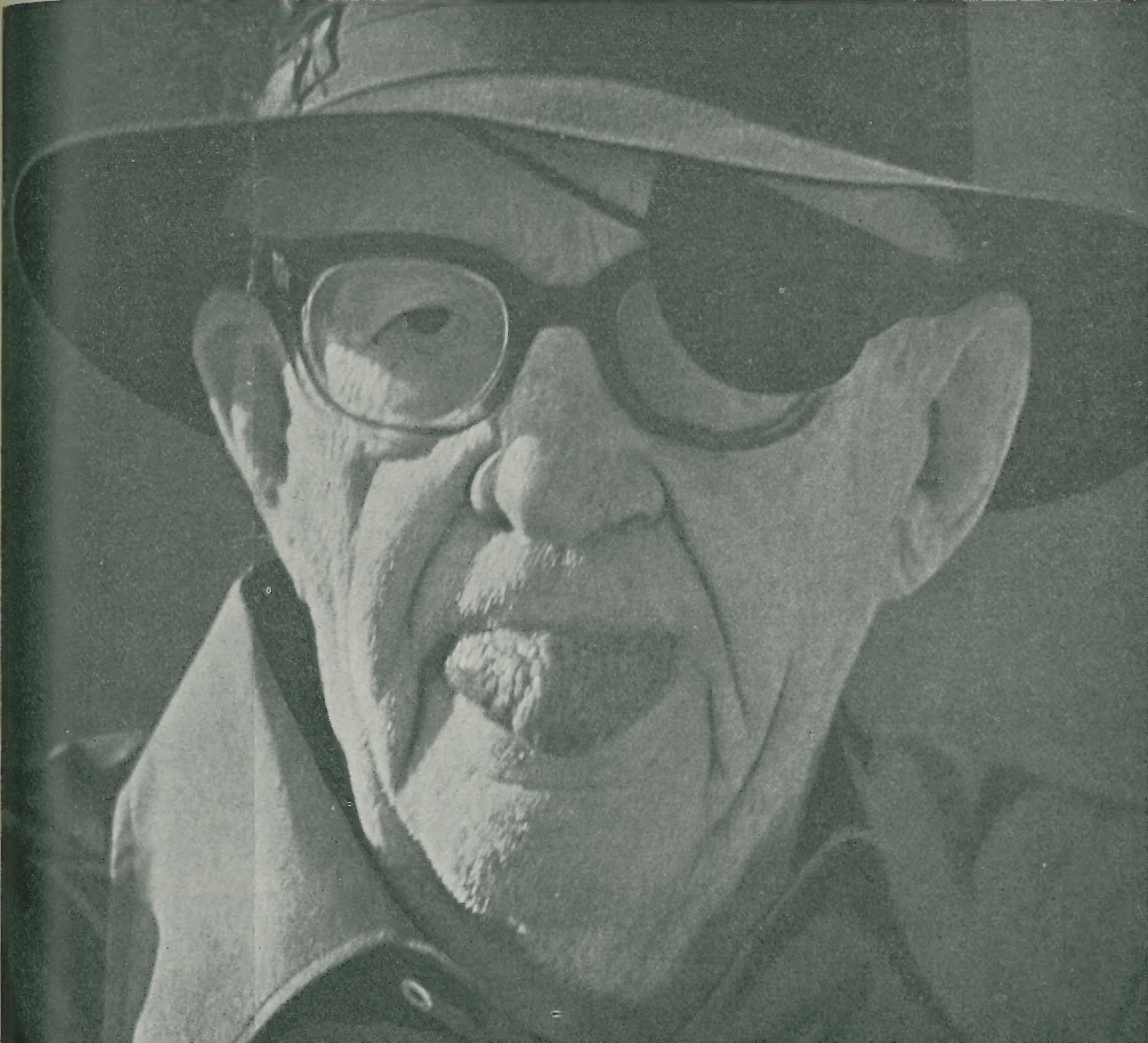
* * *

« . . . نه پدری دارم ، نه مادری ، من دراین دنیا تنها هستم ، هیچکس درغم «کوچیز» نیست . دیگر نمی‌خواهم زنده بمانم . بگذار سنگ‌ها فرو بریزند ومرا بپوشانند . نمی‌خواهم ازشما چیزی را پنهان‌کنم . آیا «کوچیز» را می‌بینید وصدایش را می‌شنوید ؟ من اینجا هستم . من میخواهم دراین کوه‌ها زندگی‌کنم . من ازآب این چشمه‌ها نوشیده‌ام وآب این چشمه‌ها مرا خنك کرده است . نمی‌خواهم ازاینجا بروم . . . »[7]

* * *

بما آموخت‌که چگونه نگاه‌کنیم ودوست باشیم . « پیرمرد چشم ما بود . »[8]

. . . با سواره نظام رفته و دور شده است وما درغبار « دیگر پرچم‌ها را نمی‌بینیم . »[9]



---

٦ ــ « جویندگان » (درجستجوی خواهر) .

٧ ــ ازخطابه «کوچیز» سرکرده‌ی معروف قبیله‌ی «آپاچی» زمانی‌که ژنرال گوردون میخواست او وافرادش را از «آلاموزا» ی کانادا به «تولاروزا» بکوچاند .

٨ ــ « جلال آل‌احمد » در رثای « نیما » .

٩ ــ یکی ازآدمهای « قلعه آپاچی » می‌گفت .

با مرگ جان فورد یکی ازستونهای پایدار سینمای آمریکا فروریخت . جان‌فورد همزمان با پیدایش سینما (۱۸۹۵) تولد یافت ودرطول بیش ازنیم قرن درتکوین وتحکیم سینمای آمریکا نقشی مؤثر بازی‌کرد . کمتر سینماگری ازتأثیر کارهای او برکنار ماند وبخصوص فیلمسازان جوان ازدیدگاه وی بمفاهیم تازه‌ای ازسینما دست یافتند . یاد این سینماگر بزرگ را با حرفهائی ازخودش – درگفتگوئی با مجله L'Europeo زنده نگه داریم .

ترجمه‌ی : هوشنگ بهارلو

«آخرین هورا» برای جان فورد

ــ باوجودیکه همه شما را بعنوان یکی ازبزرگترین کارگردانان سینما میشناسند ، معذالك راجع بخود شما اطلاعات بسیارکمی دردست است . حالا ممکن است ازشما خواهش‌کنیم‌که ماجرای زندگیتان را برایمان تعریف کنید ؟

جان‌فورد : کدام کارگردان بزرگ ! آقای عزیز ، این‌کلمات را درمورد من بکار نبرید برای اینکه ازشنیدن این حرفها ناراحت می‌شوم ، احساس شرم می‌کنم وبرای اینکه‌گرفتار این وضعیت نشوم همیشه مجبور شده‌ام‌که درمقابل این نوع حرفها حالت دفاعی بخودم بگیرم . من خودم را قبل ازهرچیز یك صنعتگر میدانم . یك صنعت‌گر قابل . درتمام مدتی‌که درسینما کار میکرده‌ام هرگز خودم را هنرمند ندانسته‌ام ، هرگز فکرش را هم نکرده‌ام‌که کار من یك‌کار هنری است ودرآن خلاقیت وجود دارد . همیشه سعی وکوشش من درکار فیلمسازی این بوده‌که داستانها را به بهترین شکل ممکن ازطریق وسائلی‌که دراختیارداشتم ، تعریف‌کنم . شما عقیده دارید که دلیجان – کشتار فورت آپاچ – خائن – آقای لینکلن جوان ، آثارهنری هستند؟ خود من‌واقعاً نمیدانم‌که اینها آثار هنری هستند وعلاقه‌ئی هم بدانستنش ندارم . تنها چیزی‌که میدانم اینست‌که بهنگام ساختن این فیلمها قلب وروحم را بکار انداخته‌ام و بطرز دیوانه‌واری از ساختنشان لذت برده‌ام . کارکردن آنقدر برای من لذت‌بخش ومفرح است‌که هرگز دست ازکار برنداشته‌ام وازآنجائیکه هدف من‌ازساختن فیلم فقط کسب‌لذت بوده ، وازآنجائیکه تصور می‌کنم هنر هدف ووظیفه‌ئی ندارد که بکسی‌که دراین زمینه فعالیت میکند لذت ببخشد ، بنابراین من یك هنرمند نیستم ونسبت به این مسائل اصولاً بی‌تفاوت هستم . ازطرف دیگر کلمه هنرمند انسان را دچار ناراحتی وشرم می‌کند ومن بهیچ‌وجه نمی‌توانم یك چنین‌کلمه‌ئی را تحمل‌کنم . درحالیکه‌کلمه صنعت‌گر انسانی‌تر ، دوست‌داشتنی‌تر واصیل‌تر است .

ــ خوب پس‌بفرمائید که چطورصنعت‌گرسینماشدید؟

جان‌فورد : برادرم فرانسیس مرا وارد اینکارکرد. حالا برایتان توضیح بیشتری میدهم . شاید شما ندانید که تعداد افراد فامیل‌ما بسیارزیاد هستند. من‌ازسیزده تن دیگر جوان‌تر هستم‌که البته بودم . پدر ومادرم ایرلندی بودندکه درآخرین دهه قرن‌گذشته به‌آمریکا مهاجرت کردند . آدمهای بسیار فقیری بودندکه باکشاورزی وصید ماهی امیدوار بودندکه با مهاجرتشان به دنیای جدید وضعیت زندگیشان رو به بهبودی رود . طبیعتاً دراوائل‌کار اوضاع بروفق مرادنبود . دراین‌حیص‌وبیص اولین چیزی‌که پدرم با ورود به‌آمریکا ازدست داد نام فامیلی‌اش بود . نام فامیل پدرم ودرنتیجه نام من فورد نبود ، نام اصلی ما « فرنی (Ferney) » بود . وقتی بوسیله‌کشتی واردخاك‌آمریکا شد ، خودش‌را به‌کارمندان اداره مهاجرت معرفی‌کرد وآنها اشتباهاً نام پدرم را بجای‌آنکه (Ferney) بنویسند ، **نوشتند** "Feeney" وهرچقدرکه پدرم کوشش‌کردکه به آنها بقبولاند که اشتباه‌کرده‌اند ، موفق نشد . درآنزمان‌کارمندان اداره مهاجرت آدمهای بسیار سخت‌گیر و بداخلاقی بودند وبهیچ‌وجه حاضر نبودند وقتشان را صرف تصحیح اسامی بکنندکه خودشان درنوشتن اشتباه‌کرده بودند . آنها آنچه راکه می‌فهمیدند وآنطورکه برایشان راحت‌تر بود وارد دفاتر اداره میکردند ، بدینترتیب آدمهای بدبخت وبیچاره‌ئی‌که وارد خاك آمریکا میشدند پس از چند لحظه نامشان راکه یك عمر با آن زندگی‌کرده بودند ازدست میدادند وبعضی مواقع صاحب اسم تازه‌ئی میشدند که با نام قبلی‌کوچکترین شباهتی نداشت .

بدین‌ترتیب پدر من با نام فینی وارد آمریکا شد وباتفاق‌مادرم به‌کیپ‌الیزابت رفتند ودرشهر "Maine" اقامت‌کردند . درهمین شهر بودکه من بدنیا آمده‌ام دراینجا البته نمیخواهم‌که تمام داستان خانواده‌ام را تعریف‌کنم ، زیرا بدرازا خواهدکشید ولی همینقدر میگویم‌که پدرم بهمان‌کاری‌که در ایرلند اشتغال داشت درآمریکا ادامه داد ، یعنی ماهیگیری وکشاورزی . با این اختلاف‌که درآمریکا کمی بیشتر از ایرلند عایدی داشت واین اختلاف آنقدر بودکه توانست پس‌اندازی‌کند ویك خانه دهقانی دریك شهر بزرگتر خریداری‌کند وبه شهر پورتلند منتقل شود وفرزندانش را برای تحصیل بمدرسه بفرستد . اولین‌کسی‌که خانه وفامیل را برای جستجوی‌کار ترك‌کرد برادرم فرانسیس‌بود . که درواقع تنها فرد روشنفکر خانواده ما بود . او میخواست هنرپیشه وکارگردان تئاتر وسینما بشود وبخاطر همین هدف اول به نیویورك وبعد هم به هالیوود رفت‌که درآنزمان تازه سالهای اول تاریخ سینما آغاز شده بود . من ، درعوض هیچ‌گونه علاقه خاصی نسبت به سینما وکارهای نمایشی نداشتم وبه تنها چیزی‌که علاقمند بودم این بودکه ملوان شوم . وبهمین‌علت وارد آکادمی نیروی دریائی آناپولیس شدم وبعد هم دردانشگاه نام‌نویسی‌کردم‌که ازهیچ‌کدام این دوکار واقعاً راضی نبودم وبهمین سبب ناگهان تصمیم گرفتم‌که دست ازهمه این‌کارها بردارم و رسماً بکاری بپردازم‌که بتوانم پول دربیاورم ، برادرم دراین مدت موفق شده بودکه درهالیوود بعنوان‌کارگردان وهنرپیشه درگروهی‌که خودش تشکیل داده بود مشغول بکار شود . نامش را به فرانسیس فورد تغییر داده بود . منهم تصمیم‌گرفتم‌که به او ملحق شوم و با او کارکنم ، وازآنجائیکه فرانسیس نام فامیلش را عوض‌کرده بود ، منهم بناچار جان‌فورد شدم . وقتیکه بنزد برادرم رفتم واز او خواستم‌که بمنهم‌کاری محول‌کند ، او درجوابم گفت ، بسیار خوب ببینم چه‌کاری میتوانم برایت انجام دهم وچند روز بعد بعنوان‌کارگر دراستودیو سینمائی او مشغول بکار شدم .

اولین فیلم کاوبوی من

ــ این عمل‌برادرتان مفهومش‌این‌بودکه نمیخواست بشما کمك کند ؟

جان‌فورد : نه ، نه برعکس . خیلی هم با همدیگر دوست بودیم . برادرم فکر میکردکه برای یادگرفتن حرفه‌ئی ، بهترین راه اینست‌که انسان ازپائین شروع‌کند. درواقع خود منهم به این نتیجه رسیده بودم و با شوق وعلاقه زیادی بعنوان‌کارگر مشغول بکار شدم وبرای اینکه مبادا تمام عمرم کارگر باقی بمانم شب‌وروزکار میکردم تا شغل بهتری بمن محول‌کنند . اتفاقاً همینطور هم شد وبعد ازمدت‌کمی متصدی لباس‌های فیلم شدم وبعد هم بعنوان هنرپیشه بدل درفیلمها بازی میکردم بدین ترتیب رفته رفته بدوربین فیلمبرداری واسرارش‌نزدیك‌تر میشدم تا آسیستان‌کمك‌کارگردان وسپس‌کمك‌کارگردان شدم و روزبروز مسئولیت و اهمیت‌کارم بیشتر میشد ، حالا تنها چیزی‌که باقی مانده اینست‌که برایتان تعریف کنم‌که چگونه‌کارگردان شدم . ماجرا ازاینقرار بود : درآن زمان یك آکتور فیلمهای وسترن وجود داشت‌که قبلاً آکتور بسیار موفقی بوده ولی درآنموقع بتدریج درحال سقوط وازدست دادن شهرت ومحبوبیت بود . او «هاری‌کاری» (Harry Carey) نام‌داشت. قراردادی با یکی ازاستودیوهای فیلمبرداری امضاءکرده بودکه تاریخ قرارداد نزدیك به اتمام بود واستودیو هم علاقه چندانی‌نشان نمیدادکه قراردادش‌را تمدیدکند. «کاری» خیلی نگران این وضعیت بود وبی‌تابانه درجستجوی کارگردان جوانی بودکه بتواند درمدت بسیارکمی فیلم کم خرجی تهیه‌کند . وقتیکه من ازاین قضیه باخبر شدم به او مراجعه‌کردم وگفتم : چرا مرا برای‌کارگردانی انتخاب نمی‌کنی ؟ کمی فکرکرد وگفت : بسیار خوب

امتحانی میکنیم . مشغول فیلمبرداری فیلمی شدیم که میبایستی یك فیلم کوتاه دوحلقه‌ئی ازکار بیرون آید . ولی من یك فیلم بلندکه از ۵ حلقه تشکیل شده بود تحویلشان دادم . وقتیکه به تهیه‌کننده فیلم مراجعه‌کردم چیزی نمانده بودکه مرا با لگد ازدفترکارش بیرون‌کند. مرتباً فریاد می‌کشید ومیگفت :

« خیال میکنی چه‌کسی هستی ؟ حالا من با این سه حلقه فیلم اضافی چه خاکی بسرم بریزم ؟ باید بهرقیمتی که شده این فیلم راکوتاه‌کنی » . من خیلی زود موفق شدم‌که تهیه‌کننده را آرام‌کنم ومتقاعدش سازم‌که ابداً احتیاجی بکوتاه‌کردن فیلم نیست . وکم وبیش این حرفها را به اوگفتم : « آقای محترم ، فرض‌کنیم‌که شما یك دست لباس به خیاطی سفارش میدهید . فرض میکنیم که خیاط بخاطر زرنگی‌های حرفه‌ئی ویا بعلت آنکه دقیقاً متوجه سفارش شما نشده علاوه بریك دست لباس دوعدد شلوار اضافی هم برایتان تهیه می‌کند . شما دریك چنین وضعیتی چکار می‌کنید؟ شلوارهای اضافی را بدور می‌اندازید یا ازبین می‌برید؟ ابداً یك چنین کارهائی را نمی‌کنید . بلکه شلوارها را نگه میدارید شایدکه دوخت خوبی داشته باشند . بنابراین حالا این سه حلقه اضافی را هم نگهدارید » . تهیه‌کننده حرفم را قبول‌کرد ووقتی فیلم روی پرده آمد آنچنان موفقیتی بدست آوردکه همه را متعجب ساخته بود منجمله خود من که اولین شخصی بودم‌که ازاینهمه موفقیت شدیداً جرئت پیداکرده بودم .

نتیجه این شدکه «هاری کاری» نه تنها قراردادش را تمدیدکرد بلکه دستمزدش هم بطرز سرسام‌آوری بالا رفت . یعنی بطور دقیق بجای هفته‌ئی ۷۵ دلار ، ۱۵۰۰ دلار درهفته به او دستمزد دادند .

ودستمزد من ازهفته‌ئی ۲۵ دلار به ۷۵ دلار افزایش پیدا کرد .

ـ پس شما تصادفاً کارگردان وسترن شدید . . .

جان‌فورد : باید بگویم بعلل یك سری پیشامدها واتفاقات‌کارگردان فیلمهای وسترن شدم . قبل‌ازهرچیز «هاری کاری» آکتور فیلمهای وسترن بود ، علت دوم کمی مفصل‌تر است : درآنزمان هیچ‌کس جز مردم ، فیلم وسترن را جدی نمیگرفتند . منتقدین هرگز وقتشان را صرف فیلم وسترن نمیکردند ووقتی هم چیزی دراین باره می‌نوشتند ، بدگوئی میکردند . درنتیجه کارگردانی این نوع فیلمها را به آدمهای تازه‌کار ویا بی‌اهمیت واگذار میکردند . من هم تازه‌کار بودم وهم بی‌اهمیت واگر اشتباه نکنم درسال ۱۹۲٤ بودکه با کارگردانی فیلم «اسب آهنین» اعتباری برای فیلمهای وسترن بوجود آوردم‌که باعث شدکه بتدریج این نوع فیلمها را جدی بگیرند . درآنزمان برخلاف امروز اطلاعات زیادی از غرب نداشتم ولی آنچه راکه ازغرب میدانستم کافی بود که مرا نسبت به این قسمت ازآمریکا علاقمند سازد . قبلاً ازکالیفرنیا ، آریزونا ، مکزیك جدید ، نوادا ، اوتا دیدن کرده بودم وآن فضاهای عظیم ، کوهستانهای سنگی ، دشت‌های وسیع آنقدر مسحورکننده و زیبا بودند که فکر میکردم فقط با یك کاوبوی ویك سرخپوست میتوان دراین محیط یك درام بزرگ بوجود آورم . خلاصه‌کلام ازنقطه نظر روانی بسوی غرب‌کشانده میشدم وبهمین دلیل بودکه وقتی فهمیدم‌که «هاری کاری» برای ساختن یك فیلم وسترن درجستجوی کارگردان‌است، فوراً به او مراجعه‌کردم . بعد ازآن فیلم اول ، اگر اشتباه نکنم ، بیست‌وچهار یا بیست‌وپنج فیلم دیگر با «هاری‌کاری» ساختم . برای ساختن این‌فیلمها سناریوئی دراختیار نداشتم بلکه فقط یك سوژه پیداکرده بودم‌که تقریباً برای تمام فیلمهائی‌که میخواستم کارگردانی‌کنم ، مناسب بود وفقط‌کافی بودکه اسب‌ها ، آکتورها ، محل‌های فیلمبرداری واسامی پرسوناژها را تغییر دهم . وهیچکس هم متوجه نمیشدکه سوژه این فیلمها درواقع ثابت است . دراین مدت دستمزد من ازهفته‌ئی ۷۵ دلار به ۷۵۰ دلار درهفته افزایش پیداکرده بود . این برای من یك پیروزی بزرگ بود ، زیرا با این دستمزد توانستم موافقت زنی راکه دوستش داشتم بدست آورم و با او ازدواج‌کنم .

ـ پس‌همسرتان براحتی‌حاضر به‌ازدواج باشمانمیشد.

جان‌فورد : البته نه به آن شدتی‌که ممکن است شما احتمالاً تصورکرده‌اید . ولی درعین حال این ازدواج هم براحتی انجام نگرفت . قضیه ازاین قرار بودکه درآنزمان‌که جنگ اول جهانی بود ، مشغول ساختن اولین سری فیلمهای «هاری کاری» بودم‌که ناگهان مرا برای خدمت درنیروی‌دریائی احضارکردند وبه واشنگتن رفتم . دراینجا بودکه با یك دختر بسیار زیبا بنـام « مری مك‌برد » ازاهالی « لائورین‌بورگ » واقع در «کارولینای شمالی» ، آشنا شدم . « مری » دریك خانواده اشرافی بدنیا آمده بود وپدر ومادرش را ازدست داده بود وعمویش‌که یکی ازافسران عالیرتبه نیروی دریائی بود سرپرستی اورا بعهده‌گرفته بود ومن‌که یك ملوان ساده بودم فکر میکردم‌که ازدواج با یك چنین دختری‌که دریك خانواده اشرافی بزرگ شده ، بسیار مشکل وتقریباً غیرممکن خواهد بود وبهمین علت بطور نیمه پنهانی دریك‌کلیسای دورافتاده با همدیگر نامزد شدیم وامیدوار بودیم‌که هیچ‌کس ازاین نامزدی باخبر نشود . ولی بعد ، ناگهان تصمیم‌گرفتم‌که این نامزدی پنهانی را برملا سازم وبهمین‌علت‌بودکه به نیروی دریائی مراجعه‌کردم تا با عموی نامزدم صحبت‌کنم . به اوگفتم : «آقای محترم ، میخواهم بابرادرزاده شما ازدواج‌کنم» . او نگاهی بمن‌کرد وگفت : «تو چکاره‌ئی ، ملوان ؟» درجوابش‌گفتم‌که چکاره هستم . و او پرسید : «گفتی چکاره هستی ؟» . «کارگردان ، قربان» . «کارگردان چی ؟» . وقتی به اوگفتم کارگردان فیلم ، شروع‌کرد بخندیدن وبعد پرسید : «چقدر پول درمی‌آوری ؟» گفتم هفته‌ئی ۷۵۰ دلار دستمزد میگیرم . گفت : «درماه ؟» . « نه ، قربان هفته‌ئی ۷۵۰ دلار » . « لعنت برشیطون بدپولی نیست ، بسیار خوبست ، ولی تو یك ملوان ساده هستی » . درجوابش‌گفتم : « شما با مقامی‌که درنیروی دریائی دارید می‌توانیدکاری‌کنیدکه من درمدت‌کمی بتوانم بمدارج بالاتر برسم » . وهمینکار را هم‌کرد ووقتی‌که باهمسرم ازدواج‌کردم یك‌افسرمحصل شده‌بودم.

ـ بعد ازخدمت در ارتش فوراً به هالیوود مراجعت کردید ؟

جان‌فورد : بله ، فوراً دست بکار شدم وبساختن سری فیلمهای «هاری کاری» ادامه دادم . وفیلمهای دیگـر ساختم تحت عناوین «راههای نومیدی ، یاغی پوکرفلات ، کامئوکاربی و اسب آهنین» که همه این فیلمها داستان تولد راه‌آهن را درآمریکای شمالی تعریف میکرد . همه این فیلمها رویهمرفته ۲۸۰ هزاردلار فروش کرد وسه میلیون دلار تمام نصیب مؤسسه تهیه‌کننده فیلمهاکرد . ووضعیت من بعنوان‌کارگردان‌کاملاً تثبیت شده بود . دراوائل سالهای ۱۹۳۰ با مردی آشنا شدم‌که نقش مؤثری درفیلمهای بعدی وزندگی من پیداکرد .





بالا : فورد با جیمز استوارت
پائین : هنگام فیلمبرداری



نیکسون – فورد – هستون







بالا طرف راست : فورد و جان‌وین

بالا وسط : فورد و ریچارد ویدمارك

روبرو : فورد و تیرون‌پاور

پائین : فورد و آواگاردنر وکلارك‌گیبل



این مرد «دادلی نیکولز» بودکه بعنوان سناریست در سینما کار میکرد. او ازنیویورك آمده بود ومیخواست که با من درساختن فیلمها همکاری کند ومنهم دراین کار به اوکمك کردم ویا بهترگفته باشم بهمدیگر کمك کردیم. اصولاً ازوقتیکه کارم را درسینما شروع کردم همیشه دراین فکر بودم که گروهی ازنویسنده‌ها، هنرپیشه‌ها وتکنیسین‌ها بوجود آورم که همگی باهمدیگر کارکنیم، که البته دراین میان سناریست‌ها وتکنیسین‌ها می‌بایستی ازمشخصات دیگری هم برخوردار باشند ونسبت به بعضی چیزها عشق بورزند وعقاید ونظرهایشان نسبت بزندگی با عقاید من مطابقت داشته باشد وهنرپیشه‌ها هم علاوه برداشتن این مشخصات میبایستی چهره خاصی داشته باشند. دقیقاً نمی‌توانم این چهره را مشخص کنم ولی‌یك هنرپیشه بعقیده من باید دارای چهره‌ئی باشدکه شخصیت فوراً اورا ازدیگران متمایز سازد.

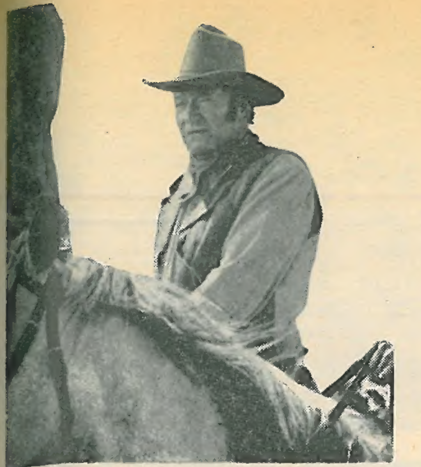
من همیشه عقیده داشته‌ام که بکر وزنده بودن یك فیلم به سوژه بستگی ندارد بلکه به چهره هنرپیشگان فیلم وبه قدرت بیان آنها بستگی دارد. وبهمین‌جهت به هیچ تهیه‌کننده‌ئی اجازه ندادم‌که هنرپیشه‌ئی را بمن تحمیل کند وهنرپیشه‌های فیلمم را ازبازیگر رل اول‌گرفته تا بی‌اهمیت‌ترین بازیگر همیشه خودم انتخاب کرده‌ام. مخصوصاً درانتخاب هنرپیشگانی‌که میبایستی رلهای کاراکتریست بازی‌کنند، دقت ووسواس بیشتری بخرج میدادم وهمینطور درمورد انتخاب پرسوناژهای درجه دوم هم بغایت سخت‌گیر بودم، زیرا عقیده دارم‌که پرسوناژها همیشه باید بدل تماشاچی بنشیند وبرای آنها کاملاً قابل قبول باشد. مثلاً درفیلمی یك دلیجان برای چند دقیقه‌ئی درمحل تعویض اسبها درمیان صحرا قرار دارد توقف میکند، صاحب محل رل یك سیاهی‌لشگر را بازی می‌کندکه بیشتر ازچند دقیقه روی پرده ظاهر نمی‌شود. اگر این پرسوناژ کاراکتر وچهره مناسبی داشته باشد واز درد روماتیسم هم رنج ببرد وهمسرش هم با یك مکزیکی فرارکرده باشد، آنوقت است او هم مانند سایر بازیگران فیلم بصورت یك پرسوناژ فراموش‌نشدنی برای تماشاچیان باقی میماند. این چنین پرسوناژهائی را درفیلم دوست دارم. آنها نمك فیلم هستند وبهمین علت است‌که همیشه خواسته‌ام‌که بازیگران رل اول ازکاراکتر ومشخصات خاصی برخوردار باشند. قهرمانان پاك وساده، زیبا وجذاب هرگز برای بوجود آوردن وخلق یك درام‌کافی نبوده‌اند. وقتی‌که با دادلی نیکولزکارم را شروع کردم گروه نسبتاً خوبی داشتم ولی هنوزکامل نبودند. باتفاق چند فیلم ساختیم‌که ازمیان آن‌ها میتوانم «متهور مادرزاد» و «هنگ‌گمشده» را نام ببرم. این فیلم اخیر آنچنان موفقیتی بدست آوردکه من این حق را بخودم دادم فیلم خائن راکه مدتها درفکر ساختنش بودم جلوی دوربین ببرم: داستان فیلم ازیك نوول «لیام اوفلاهرتی» گرفته شده بود. برای مذاکره درمورد تهیه فیلم به «فوکس» که معمولاً فیلمهایم را برای آنها میساختم مراجعه‌کردم وپیشنهاد ساختن فیلم «خائن» راکردم ولی آنها بهیچوجه با ساختن این فیلم روی خوشی نشان ندادند. با همان پیشنهاد بسایرمؤسسات مراجعه‌کردم ولی آنها هم حاضر نبودندکه برای ساختن فیلم سرمایه‌گزاری‌کنند. بناچار مدت زیادی صبرکردم تا اینکه شخصی بنام «کلیف راید» که تهیه‌کننده «آر. ك. ئو» بود حاضر شد برای فیلم سرمایه‌گذاری کند. منهم باتفاق «دادلی نیکولز» فوراً دست بکار نوشتن سناریو شدیم ودراین مدت درجستجوی آکتوری بودیم‌که بتواند نقش «جی‌پو» که همان «خائن» باشد بازی کند...

چگونه با جان‌وین آشنا شدم؟

— «ویکتور مك‌لاگلن» را برای این رل انتخاب کردید، ممکن است علتش را بگوئید؟

جان‌فورد: بخاطرگوش‌هایش اورا برای این رل انتخاب‌کردم. «ویکتور» صاحب زیباترین گوش‌هائی بود که تابحال دیده بودم. گوش‌های او مثل برگ‌کلم پر از چین‌وچروك وآثار بریدگی وزخم بود. علاوه براین چهره بسیار خشن ودرعین‌حال حساسی داشت، چهره مردیکه درزندگی متحمل ناراحتی‌های فراوانی شده وسرد وگرم زندگی را چشیده است. مضحك این بودکه «ویکتور مك‌لاگلن» با ظاهرش اختلاف فراوانی داشت ودرزندگی واقعی ابداً سختی ندیده بود، وی فرزند یك کشیش بودکه همیشه زندگی آرامی داشته وفقط روح ماجراجویانه‌اش باعث شده بودکه بدور دنیا راه بیفتد وبکارهای مختلفی مشغول شود. مدتی بوکسور شده بود وبعد برای جستجوی طلا به استرالیا رفت وبعد هم برای اینکه بیشتر بتواند دور دنیا سفرکند ملوان شد وسپس به ده‌ها کار دیگر مشغول شد. نتیجه همه اینکارها این شدکه چهره‌ئی خشن وگوشهائی پر ازچین وچروك پیدا کند. خدا میداندکه ویکتور چگونه اولین‌بار بعنوان آکتور درانگلستان مشغول بکار شد وسپس به‌آمریکا آمد ودر یکی ازفیلمهای قبلی من بنام هنگ‌گمشده بازی‌کرد. بهرحال دراین مدت آکتور بسیار قابلی شده بود و با شوق وعلاقه فراوانی‌کارش را درفیلم خائن آغازکرد وخودش را کاملاً با پرسوناژ یاغی ایرلندی تطبیق داد. پرسوناژ او آدم بسیار قوی هیکل بودکه مغز بسیار کوچکی داشت ونسبت بسایر هم‌مسلك‌هایش خیانت میکند. ومن علیرغم اطلاعات کمی‌که راجع به پرسوناژ واقعی‌داشتم از او چیزهای‌بیشتری میخواستم. میخواستم که چهره‌اش حالت اندوهناك، بیدفاع ویأس آورپرسوناژ را تا اعماق استخوانهایش بیان‌کند. برای بدست‌آوردن یك چنین نتایجی میبایستی‌که «ویکتور مك‌لاگلن» را خسته‌کنم و اورا بطرز دیوانه‌واری بکار بکشم. برای اینکارمتوسل به حقه‌ئی شده‌بودم. وقتیکه‌کار روزانه‌مان بپایان می‌رسید به او میگفتم: «ویکتور، نباید بخانه بروی، میخواهم یکی ازصحنه‌های فردا را برایم تمرین کنی». ویکتور ازاین حرف من عصبانی میشد ومیگفت: «برشیطون‌لعنت، میخواهم بروم استراحت‌کنم. ازساعت پنج صبح تابحال یك لحظه هم استراحت نکرده‌ام». در جوابش میگفتم: «فقط چند دقیقه بیشتر وقتت را نمی‌گیرم، فقط یك‌تمرین میکنیم وبعد می‌توانی‌بخانه‌ات بروی» و او با حالتی‌که بستوه آمده شروع میکرد به تمرین واین‌حالت درست همان چیزی‌بودکه من‌میخواستم. و او درحالیکه مشغول تمرین بود، ما تمام صحنه را فیلمبرداری میکردیم وحالتش مقابل دوربین دقیقاً همان حالتی بودکه برای این پرسوناژ فکر کرده بودم. وقتیکه فیلم «خائن» روی پرده آمد، فوراً مورد استقبال مردم قرار نگرفت. درنیویورك فیلم، مورد تحریم آدمهای متظاهر قرارگرفت ولی درسایر شهرهای‌آمریکا روزبروز موفقیت عظیم‌تری بدست می‌آورد. «خائن» برنده چهار جایزه اسکار شد. که یکی ازآنها بخاطر بهترین بازی نصیب «ویکتور» شد. ازاین فیلم ببعد او بصورت یکی ازبازیگران اصلی‌فیلمهای من درآمد وبصورت دو دوست صمیمی درآمدیم. سایر آکتورهای دیگر فیلمهایم بعد از اوکارشان را با من آغازکردند...

— با «جان‌وین» و «وارد باند» چگونه آشنا شدید؟



جان‌فورد: «جان‌وین» و «وارد باند» را باهمدیگر شناختم. آنها جزو تیم فوتبال دانشگاه‌کالیفرنیا بودند وما برای فیلمبرداری ازیك بازی فوتبال بدانشگاه رفته بودیم. هنگام فیلمبرداری«جان‌وین» و «واردباند» دائماً خودشان را بمقابل دوربین فیلمبرداری می‌کشاندند وبازیشان را دراطراف دوربین‌فیلمبرداری‌انجام میدادند تا تصویرشان ثبت شود. آنها آنقدر اینکار را تکرار کردند تا اینکه فریادی‌کشیدم وگفتم: «اینجا چکار می‌کنید؟ بروید آنطرفتر» وآنها بعد ازچند لحظه مجدداً بمقابل دوربین‌برگشته ودائماً بدوربین‌فیلمبرداری نگاه میکردند وبعد شروع‌کردند بصحبت با صدابردار، مسئولین برق وآکتورها... ومن متوجه شدم‌که این دونفر شدیداً به‌سینما علاقمند هستند واگرکارگردان سینما نشوند حتماً هنرپیشه میشوند. درفکر این دونفر بودم‌که «جان‌وین» نزد من آمدگفت‌که مغزش‌ازدانشکده پرشده واگر امکان داشته باشد کاری به او درفیلمها محول‌کنم. ومنهم نقش یك هنرپیشه بدل را به او محول کردم وازآنجائیکه جان‌وین درآن زمان آدم بسیار قوی وچابکی‌بود ازعهده اینکاربخوبی‌برمی‌آمد. «واردباند» درعوض ترجیح دادکه بدانشگاه برگردد وتجربه‌کوتاه سینمائیش را فراموش‌کند ودرفکر اتمام تحصیلاتش‌باشد. پس ازتمام تحصیلات «وارد باند» هم به سینما علاقمند شد و او هم برای پیداکردن‌کاری درسینما بمن مراجعه کرد. برای هردوی آنها کاری پیدا کردم. من ازاین دونفر خیلی خوشم می‌آمد ودائماً مواظب آنها بودم‌که دراولین فرصت ازوجودشان استفاده‌کنم وخیلی خوب میدانستم آنها هم واردگروه دوستانمان خواهند شد وهمان همکاری را باآنها هم، آغاز خواهم‌کرد. «جان وین» را چند سال بعد، یعنی درسال ۱۹۳۹، هنگامی‌که خیال داشتم فیلم «دلیجان» را تهیه‌کنم، رسماً بعنوان آکتور واردکار فیلم‌کردم. او برای بازی رل «رینگو» کاملاً مناسب بود. فیلمبرداری را در اراضی قبیله آپاچ وآپاچی‌های واقعی آغازکردیم ودرتمام مدت درمحیطی بسیار شاد ومفرح‌کار فیلمبرداری را انجام دادیم. سایر کسانی‌که دراین فیلم بازی میکردند عبارت بودند از: «اندی دوین، دونالدمیك، جان کارادین وتوماس میچل» که همگی‌ازتیپ‌هائی برخورداربودندکه بخوبی قادر بودندکه به پرسوناژهای فیلم جان بدهند. گروه من دیگر آنطورکه میخواستم بصورت متشکلی درآمده بود و با وجودیکه همه آنها را نمی‌توانستم دریك فیلم بکاربگیریم ولی درهرفیلم اقلاً یکی‌ازآنها بازی‌میکرد. حتی ازسرخ پوستان فیلمهایم دائماً در فیلمها استفاده میکردم.

— سرخ‌پوست‌ها برای شما چگونه موجوداتی‌هستند؟ دربعضی ازفیلمهایتان آنها را بعنوان قربانیان تاریخ آمریکامعرفی‌کرده‌اید ورفتارمحترمانه‌ئی باآنهاداشته‌اید.

ولی در بعضی از فیلمهایتان آنها بعنوان موجودات وحشی وقسی‌القلب معرفی کرده‌اید . . .

جان‌فورد : من همیشه برای سرخ‌پوست احترام قائل بوده‌ام . من آنها را دوست دارم وبفرهنگ‌شان که عقیده دارم فرهنگ بزرگی‌است احترام میگذارم وتصور میکنم‌که انصافاً میبایستی سرنوشت دیگری جزآنچه‌که امروزگرفتارش شده‌اند ، نصیبشان میشد . البته با این حرف نمیخواهم بگویم‌که آنها ازبین رفته‌اند ودیگر وجود ندارند .

سرخ‌پوست‌ها معرف دوران خاصی هستندکه ازطریق مسائل امروزی ومدرن نمی‌توان آنها را معرفی‌کرد . بناچار این معرفی ازطریق جنگ وجدال‌های سفیدپوستان وسرخ‌پوستها انجام میگرفت‌که با بی‌رحمی وخشونت بسیار زیاد بجان یکدیگر می‌افتادند ویکدیگر را ازبین می‌بردند . این بی‌رحمی وقساوت معرف ونمایشگر برخورد دوفرهنگ‌که دراین میان یکی پیروز می‌شود ودیگری شکست میخورد . دراغلب فیلمهایم قضیه سرخ‌پوستان وسفیدپوستان درحاشیه ماجرای اصلی قرار داشته و اهمیتش‌درحدی‌بوده‌که قرمزوسیاه ، زرد وسبزمی‌توانسته جانشین آن شود ، آنچه‌که برای من همیشه اهمیت داشته این بوده‌که داستانی را تعریف‌کنم‌که دارای یك هسته انسانی باشد . بعبارت دیگر تعریف داستان‌گروهی ازمردم که خطری‌تهدیدشان می‌کند ومطالعه وبررسی عکس‌العمل آنها درمقابل این خطر . نه ، این حقیقت نداردکه من برای سرخ‌پوستها احترامی قائل نمی‌شوم . برعکس باید بگویم‌که نسبت به آنها احترام فراوانی قائل هستم . برای اینکه بیشتر متقاعد شوید بهتراست‌که ازخود آنها دراین‌مورد سئوال‌کنید . بسیاری از رؤسای سرخ‌پوستها فیلمهای مرا دیده‌اند وآنها همیشه مرا یکی ازدوستان خودشان میدانند وحتی سرخ پوستهای قبیله «ناوایوس» مرا بعنوان رئیس افتخاری خودشان برگزیده‌اند وحتی یك لقب سرخ پوستی بمن‌داده‌اند ومرا «ناتانی‌نز» خطاب می‌کنندکه یعنی جنگجوی بزرگ ازطرف دیگر درفیلم کشتار فورت‌آپاچ مگر سفیدپوستها را موجودات منفوری معرفی نمی‌کنم ؟ مگر رل‌کلنل‌که توسط هنری فاندا بازی می‌شود ، یك قهرمان منفی نیست ؟

ــ هنری فاندا هم یکی دیگر ازبازیگران مورد علاقه شماست . چگونه با او آشنا شدید وعلت انتخاب او برای فیلمهایتان چه بوده ؟

جان‌فورد : اگرویکتورمك‌لاگلن‌رابخاطرگوشهایش انتخاب‌کردم ، هنری فاندا را بخاطرچشمانش برگزیدم . من‌که می‌بایستی فیلمی راجع به‌آبراهام لینکلن بسازم ودرجستجوی‌آکتوری بودم‌که شباهتش به‌آبراهام لینکلن آنقدرهـا برایم اهمیت نداشت ولی میبایستی همان درخشندگی وحالت چشمان آبراهام لینکلن درچشمان او هم وجود داشته باشد . هنری فاندا دارای یك چنین مشخصاتی بود . البته قبل ازآنکه اورا برای این فیلم انتخاب‌کنم ، درفیلمهای زیادی بازی‌کرده بود وبدون آنکه مانند سایر هنرپیشگان دیگر « ستاره » باشد ، مورد توجه وعلاقـه مردم بود . هنری فاندا در وهله اول نمیخواست رل پیشنهادی مرا بازی‌کند وعقیده داشت‌که کوچکترین شباهتی به لینکلن ندارد . ولی بعد توانستم متقاعدش سازم وازکارکردن با همدیگر لذت فراوانی بردیم ونتیجه این همکاری بسیار رضایت‌بخش بود ومن این فیلم را یکی ازبهترین‌کارهایم میدانم . بعدازآن بکارکردن با هنری فاندا ادامه دادم وقبل ازجنگ دوم وبعدازجنگ وی‌درفیلمهای‌کشتار فورت‌آپاچ، خوشه‌های خشم ، مبارزه دوزخی برای من شرکت‌کرد .



جان فورد ۱۹۳۸

درباره «فیلمهای» جشن هنر هفتم

درحاشیه جشن هنرهفتم درشیراز ، هشت فیلم به نمایش درآمد .

مغولها (پرویز کیمیاوی) ، **اسبها وآدمها** (سرگئی اوروسکی) ، **تاتر کامپه سینو** « فیلمی کوتاه ازتاتر جهان سوم » ساختهی « پل جرج » ، **نفرین** (ناصر تقوائی) ، **تصاویر** (رابرت آلتمن) ، **شب روها** (مایکل وینر) ، **مادره وفاحشه** (ژان اوستاش) ، **رم** (فدریکو فلینی) و **باد صبا** (آلبرلاموریس) .

« **رم** » از «فدریکوفلینی» سرشناسترین و «تصاویر» ویا بعبارتی کاملتر ، صحیح‌تر ومتناسب‌تر باموضوع فیلم ، «**تخیلات**» از «رابرت آلتمن» – بخاطر کوششهای پیگیرانه فیلمساز درجهت پاسداری ازسینمائی با هدف ، بین تماشاگران بیشترکسب محبوبیت کردند .

« فلینی » در « **رم** » فیلم مستند تلویزیونیش کماکان همه تصورات ، رؤیاها ، برداشتها ومسائلی که درزندگی‌اش ازآنها تأثیرگرفته یکجا جمع آورده وگرچه کارش به درخشش «ساتیریکون» نیست ولی بهرحال فیلمی است از « فلینی » وحرف برانگیز . . .

در «**تخیلات**» ، رابرت آلتمن ، که پیش ازاین فیلمهای « مش » و « مك کیب وخانم میلر » را از او دیده‌ایم ، موضوع فیلمش را یکی ازداستانهای مخصوص کودکان نوشته « سوزانا یورك » قرار داده وآنچنان تسلط وخبرگی درکارش نشان داده که حتی یك لحظه افت را نمی‌توان درفیلمش نشان کــرد ، این مسلماً بهترین کار « آلتمن » است .

« اسبها وآدمها » یا ترجمه نام انگلیسی‌اش « **برضد باد** » از « سرگئی اوروسکی » همان خصوصیاتی را داردکه کار همه فیلمبردارانی که بعنوان کارگردان ازپشت دوربین به‌کنارش کوچ کرده‌اند ، دارد . « سرگئی اوروسکی » فیلمبردار فیلمهای «وقتیکه لك‌لك‌ها پرواز می‌کنند و نامه‌ایکه هرگزفرستاده نشد» در «برضد باد» آنقدرگرفتار فرم‌پردازی وصحنه‌آرائی است که مسائل اصلی ومحور فیلم « مرد پیر و اسب پیر » درفرع واقع شده وبهمین جهت تماشاگر فیلم با اذعان به تصاویر زیبای اثر ، از «برضد باد» بعنوان یك فیلم خوب یاد نمی‌کند.

« **نفرین** » ناصر تقوائی را کامل ندیدم وآنچه که دیدم بکلی اززمینه فکری و روال‌کار « تقوائی » در دوفیلم طویل گذشته‌اش بدور بود ، بهرحال داوری صریح درباره فیلم میماند به زمان نمایش عمومی فیلم .

« مادره وفاحشه » یا « **مامان و روسپی** » فیلم سه ساعت ونیمه « ژان اوستاش » ، تازه‌ترین فیلم « جشن هنر » هفتم بود ودرعین حال بی‌تفاوت‌ترین ، حراف‌ترین وخسته‌کننده‌ترین .

« **شب روها** » ویا « شبایندگان » فیلم بدور ازتسلطی بود از « وینر » که درحوزه‌ئی جز آثار ماجرائی و با اقتباس ازیك داستان «هنری جیمز» . . . که همه عوامل ومسائل درفیلم تحت‌الشعاع کار «مارلون براندو» بسر می‌بُرد ، رویهمرفته فیلمی بود بدون‌کشش . . . .

« **باد صبا** » آخرین اثر «آلبرلاموریس» فقید ، نگاهی است ازبالا وسیله فیلمساز به ایران ، واجد تصاویری زیبا وگویا ازتنوع فضا ، تیپ آدمها ونوع زندگی درنقاط مختلف ایران .

اما مسلماً غافلگیرکننده‌ترین برنامه سینمای «جشن هنر هفتم» ، فیلم «**مغولها**» بود ، غافلگیرکننده ، چون اولین‌کار طویل یك فیلمسازست ، چون درطریق سینمای خوب ایران ، راهی تازه دارد وازکلامی نو ومتین برخوردار است ، قلمبه نیست ، ادا درنمی‌آورد و . . . . .

واینست که بیشترین‌کلام را به « مغولها » اختصاص میدهم واین نوشته بیش ازآنکه یك داوری همه‌جانبه درباره فیلم باشد ، مؤید روال‌کار فیلمساز وشناخت‌کلی فیلم است .

جمال امید



مغولها – نفرین – شب روها – مامان و روسپی

روشنترین نقطه مغولها ...



« پرویز کیمیاوی » اولین‌بار با فیلم « یا ضامن‌آهو » چهره کرد ، درحالیکه پیش‌از آن، چند فیلم کوتاه دیگر مثل ژان مقدس ایرانی (از روی آثار زاینده رودی) بازار شپش‌هـا (بازارکهنه فروش‌های پاریس) ومحلل (صادق هدایت)ــ درفرانسه ــ وتپه‌های قیطریه وجشن هنر ۷۰ را در ایران ساخته است . . . اما فیلمی که به « کیمیاوی » اعتبار بخشید « پ ، مثل پلیکان» بود ، چرا که تکامل فکری بود که «کیمیاوی» از فیلم نخستش بکارگرفته است .

«کیمیاوی» در آثارش از یك فکرشروع می‌کند و بعد هم ایده وخواستهایش را درمحل، با عواملی‌که در اطرافش هستند و با آدمهائی‌که کنارش هستند ، بنا میگذارد ، خودش میگوید : **«معمولاً مسائل خاص آدمهای محل مرا متأثر میکند و زمینه فکریم را شکل میدهد وبعد این زمینه فکری‌که تصویرمیشود ، از نظرریتم وفرم درمونتاژ درست میشود.»** .

«کیمیاوی» از حالت حکایتی ورپرتاژی بدش‌میآید، دکور را دوست‌ندارد ، هنرپیشه‌های حرفه‌ای را نمی‌پسندد ، دیالوگها را در محل و با خود آدمهای محل پایه‌گذاری میکند و سناریویش معمولاً با آدمهای محل و با استفاده از محیط کامل میشود .

«کیمیاوی» را در آثارش ، همیشه عاشق گذشته و نفی حالت و روحیه زندگی امروزی در آدمهای معاصر می‌یابیم ، این در «پ، مثل پلیکان» بیشترمشخص است، «آقاسیدعلی‌میرزا» دنیای خاصی دارد ، زندگی‌اش محدود به یك نقطه است ، اصالت دارد ، اصالتی‌که در نقاط مختلف ممکن بود ازکف برود ، «آقاسیدعلی میرزا» در «پ ، مثل پلیکان» کاملاً خودش بود و «کیمیاوی» باتکاء پرسوناژ ، فکرش را انتقال داد .

« مغولها » اولین فیلم طویل « پرویـز کیمیاوی» است . . . این‌فیلم نیز درواقع واجد همان مایه‌های فکری «پرویزکیمیاوی» درآثار کوتاهش است :

«من در«مغولها» از سینمای صامت شروع میکنم ، به‌تدریج پیش میروم ، بعقیده من آدم یك هنر را نخواهد شناخت مگر تاریخچه آن را بخوبی بشناسد ، این فکر از مدرسه «وژیرار» برای من آغاز شد ، آنجا که « ژان ویویه » ــ استاد من ــ تکنیك وتکامل سینمارا درس‌میداد، او از همه جزئیات سینما برایمان می‌گفت ، از همان روزها که به فکر تهیه فیلم مستندی بودم که ببینم که چطور سینما را میشود دوباره‌سازی کرد . » .

در «مغولها» کیمیاوی سعی نکرده کـه بعنوان نخستین فیلم بلند همه‌چیزرا تجربه‌کند ، ولی او با این فیلم جستجو کرده است :

«دراین‌فیلم من‌به‌جستجوی سینما می‌نشینم، کاری‌که شاید خیلی از ما ، درخیلی از روزها خواسته‌ایم صورت بدهیم ، باید اذعان کرد که جستجوی هیجان‌انگیزی است ؛ شاید اگر معلوم میشدکه دقیقاً سینما چیست ، این فیلم من هم هرگز ساخته نمیشد . . . » .

* * *

مــاجرا در اطراف یك زوج میگذرد ، شوهر **فیلمساز تلویزیونی است ، همسرش**مشغول نوشتن **تزش هست درباره حمله مغولها** . . . این زوج ، دوسالست با هم ازدواج‌کرده‌اند و دیگر حرفی برای گفتن بهم ندارند و یا حرف دیگران را بهم میزنند .

به مرد مأموریتی میدهند که به زاهدان سفرکند تا بتواند درآنجا ازطریق تلویزیون با مردم ارتباط برقرارکند، زن مخالف‌سفرهمسرش است ، مرد بیست روز تا زمان مأموریتش فاصله دارد ، طی این بیست روز ، وی تکامل سینما را با تز همسرش درهم می‌آمیزد ، دراین‌حال افکار زیادی در مخیله‌اش هست ، گریز از همسرش که باتایپ‌کردن مداومش برای‌او حالت‌مکانیکی پیداکرده ، جامه عمل پوشاندن به تنها آرزویش، فیلمسازی ، . . . ودراین حال مرد درتحقق افکارش درحوالی گرگان ده ترکمن را پیدا کرده و با آنها مسیرکارش را درمیان‌گذارده ، کاشان ، یزد ، طبس ، زاهدان . . .

تا این مرحله سه فکر هست ــ هدف : سفر به زاهدان ــ واقعیت : فیلمسازی با مغولها و بازبینی محل ــ تخیل : درهم‌آمیختن تاریخ تکامل سینما با تز همسرش «حمله مغولها» .

طی بیست روز ، این سه مرحله ، درافکار مرد میجوشد . . . دراین بیست روز ، هدف شکل میگیرد ، ترکمنها (مغولها) ازگرگان تا زاهدان سفرمیکنند، هرروز سرفیلمبرداری‌حاضر میشوند، چون‌دائماًدرکویرهستند وموقعیت‌مکانی وجوی نقاط فیلمبرداری بامحل خودشان مغایرت دارد ، ناراحت هستند ومتدرجاً شروع به‌بدگوئی ازفیلم وانتقاد ازفیلمساز می‌کنند ، آنها معتقدند که فیلمساز نمیداند چه میخواهد وچه میگوید ، ازسینما چیزی بدرستی نمیداند ، دراین حال وقتی به رابطه فیلمساز وهمسرش پی می‌برنـد و واقف میشوند که او میخواهد به زاهدان سفر کند ، ابتدا گناه را کاملاً متوجه مرد میکنند وبعد نیمی‌ازتقصیررا متوجه‌همسرمردمی‌نمایند...

روزهـا در پس هم میگذرند ، مغولها (ترکمنها) به‌تدریج به زاهدان نزدیك میشوند ، فیلمساز بهرکجائی میرود ، مغولها هم با او هستند ، اینها با دورشدن از محل خود ، مثال آدمهای‌وامانده‌ای شده‌اند، چون‌ازجمع خودشان دور افتاده‌اند ــ ولی همین آدمهای وامانده‌که همه اتکایشان ابتدا فیلمساز بوده و از راهنمائی ومطالعات‌مرد سهم‌گرفته‌اند، اینها‌که‌نمیدانسته‌اند

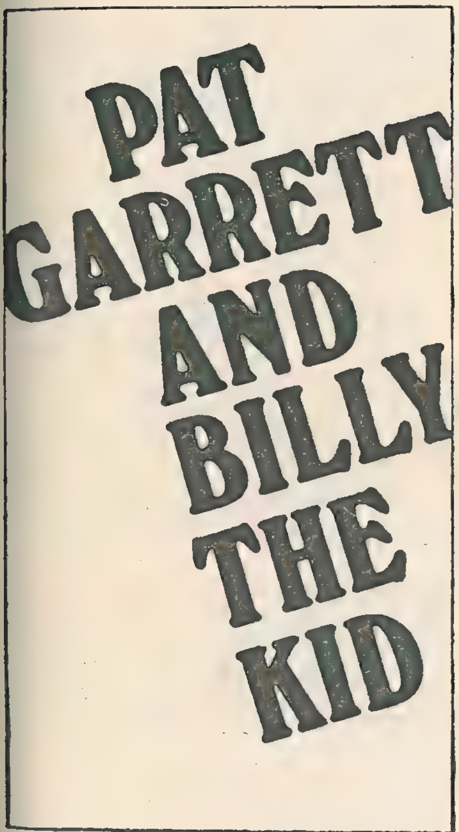
بقیه درصفحه ۷۰

سلام . این بنده‌که ناصر ایرانی باشم ، دراین چند روزی‌که درانگلستان هستم چشم و روحم را تاآنجاکه می‌توانستم با تماشای فیلمهائی‌که دیدن آنها درکویر سینمائی خودمان ـ یعنی تهران ـ تقریباً بعید می‌نماید ، نوازش داده‌ام .

بهترین فیلمهائی‌که تاکنون دیده‌ام عبـارتند از : «جذابیت پنهان بورژوازی» ساختهٔ لوئی بونوئل و «فریادها ونجواها» آخرین ساختهٔ اینگمار برگمان غمنامه‌ای بود از جداماندگی آدمها با طراحیهای فوق درخشان برگمان‌که تابلوهای نقاشی کلاسیك را به ذهن متبادر می‌کرد . شاهکار دیگری‌که هنوز نتوانسته‌ام خودم را از قید تأثیر آن نجات بدهم « پات‌گارت و بیلی‌کوچکه » ساختهٔ « سام پکین‌پا » است کـه نوشتهٔ پیوست‌کوزه‌ای است‌که نویسندهٔ سراپا تقصیر می‌داندکه بحرفیلم می‌نگنجد درآن . این نوشته ، ضمناً ایفاء تعهدی است‌که قبل ازسفر برای مجله به‌گردن گـرفته بودم . اگر موافق باشی پس ازمراجعتم به تهران ـ روز شنبه ۱۷ شهریور ـ مقالهٔ دیگری خواهم نوشت تحت عنوان «گزارشی ازوضع سینما درلندن» که قلمزدنی خواهد بود درباب طرز ادارهٔ سینماهـا ، سیستم نمایش فیلم ، انواع فیلمهائی‌که نمایش می‌دهند ، معرفی چند فیلم ومقایسهٔ اینها با وضع سینما درتهران .

ناصر ایرانی

درباره‌ی آخرین فیلم سام پکین‌پا





کارگردان : سام پکین‌پا
نویسنده سناریو : رودلف ورلیتزر
موزیك : باب دیلون
تهیه‌کننده : گوردن کارول
بازیگران : جیمزکابرن ، کریس‌کریستفرسون ، باب دیلون
ساخته شده درسال ۱۹۷۳

« سام پکین‌پا » شاعر است ومثل هرشاعر دیگری بدجوری احساساتی . این را اگرکسی نفهمد هیچ چیز ازفیلمهای اورا نفهمیده است مخصوصاً از «پات‌گارت و بیلی‌کوچکه» که پر است‌ازخشونت ، بیرحمی ، گلوله ، خون ، تجاوز جنسی ، جسد ، گلوی دریده شده و چیزهای دیگری ازاین دست . با این همه فیلم درنسخهٔ اصلی ، یعنی آنچه « سام پکین‌پا » ساخته ولابد می‌خواسته است به‌نمایش بگذارد، خشونت‌بیشتری داشته است اما کاسبکاران‌کمپانی ام . جی . ام . که خاطر نازنین تماشاچیان محترم را درنظر داشته‌اند درحدود نیم ساعت فیلم را قیچی‌کرده دور انداخته‌اند تا آن را برای دل‌ها و ذهن‌های متعادل و متوسط قابل تحمل سازند . البته سرمایه‌گذاران فیلم می‌دانسته‌اندکه دنیا ، دنیای خشنی‌است ورنگ سرخ‌خون ودامن‌های پاره شدهٔ عصمت دربازار جنون‌آمیز دنیای امروز متاعی قابل توجهی است و شاید بهمین‌جهت سرمایه‌شان را در اختیار « سام پکین‌پا » گذاشته‌اند زیرا شکی نیست که آنان نیز در جهان معنوی این هنرمند چیزی جزخشونت و نفرت ندیده‌اند و تصور می‌کنندکه حاصل هنری چنین جهانی — البته اگر با قیچی خرد کاسبکار آنان تعدیل شود — فیلمی خواهدبودکه صف طویل رنگارنگ مشتریان را به پشت گیشهٔ فروش بلیط خواهد کشاند . این ، فکری بودکه پس ازتماشای فیلم ، هنگام بیرون‌آمدن‌ازسینما به من دست‌داد وسببش خوشحالی عزیزی بودکه همراهم بود . او صف درازخریداران بلیط «پات‌گارت وبیلی‌کوچکه» را نشان داد واز این‌که چنین فیلمی این همه تماشاچی خواهد داشت شدیداً ابراز خوشحالی کرد . اما من‌کــه به موازات این صف ، صف تماشاچیان « شفت در افریقا » را هم می‌دیدم علی‌رغم این توضیح عزیزکه صف تماشاچیان «پات‌گارت» درازتر است از صف دوستداران «شفت» ازخودم می‌پرسیدم‌که آیا چند تن ازاین همه تماشاچی با من موافق است‌که «سام پکین‌پا» اگر خشونت و شرارت و بدی را نشان می‌دهد نه به قصد لذت بیمارانهٔ خود و دیگران‌که ازسرِ اندوه مرگ آن « کبوتر غمگینی» است‌که نامش محبت و رحمت است .

اگر می‌گویم « سام پکین‌پا » شاعر است ناگفته واضح است‌که منظورم این نیست — و نمی‌تواند باشد — که جززیبائی ، عشق ، محبت ، رأفت و . . . (صفاتی‌که ما عادت‌کرده‌ایم شاعرانه بنامیمشان) چیزی نمی‌بیند وبیــان نمی‌کند . فیلمهای او بنحوی‌کتمان‌ناپذیر نشان می‌دهندکه «سام پکین‌پا» دنیا را خشن وزشت وناجوانمردانه شناخته است . دردنیای او نه این‌که انسان خوب وجود نداشته باشد ، نه ، وجود دارد . مثل « بیلی کوچکه» درهمین‌فیلم مورد بحث . منتهی انسانِ خوبِ «سام‌پکین‌پا» باانسان‌خوبی‌که درنظام‌های اخلاقی ما به ما شناسانده‌اند تفاوت فاحشی دارد . این تفاوت ناشی ازآنست‌که به ما قبولانده‌اند — حتی در اخلاق مسیحی که ولادت و به تبع آن زندگی امری‌گناهکارانه است — جهان برمدار عقل وعشق می‌گردد وهرچیزی به جای خویش نیکوست اما «سام پکین‌پا» دنیارا برمدار دیگری دیده است : نفرت ، تجاوز ، هتك حرمت وازاین قبیل حرفها . بنابراین حتی انسانِ خوبِ اوهم وحشیانه‌وخونالود زندگی‌می‌کند (بیلی‌درسکانس افتتاحیهٔ فیلم با تنی چند از دوستانش تمرین تیراندازی‌می‌کند یا مسابقه می‌دهد، بانشانه‌گرفتن چند خروس زنده که در مسافتی دور درخاك نشانده‌اند) مهمتر ازاین، انسانِ خوبِ پکین‌پا جوانمرد هم نیست . یعنی به معنای متداول ، معنائی‌که ما درذهن داریم ، جوانمرد نیست . او به‌این معنا نمی‌تواند جوانمرد باشد چون‌که دراین صورت مرگش‌حتمی‌است. به‌یاد می‌آورم سکانس



تصویری ازفیلمبرداری فیلم

دوئل‌بیلی‌را باکلانترپیر. بیلی‌دراین‌دوئل‌برخلاف تشریفات متداوله‌که پشت به حریف‌دادن و ده قدم ازاو دورشدن وآنگاه برگشتن‌وتیراندازی‌کردن است اصلاً ازجای خود تکان نمی‌خورد ، پشت به حریف دادن و دورشدن از اوکه جای خود دارد ، زیرا می‌داندکه انتظار جوانمردی ورعایت اصول‌دوئل ازحریف‌داشتن از ابلهی‌است بنابراین آمادهٔ تیراندازی‌می‌ایستد ومنتظرمی‌ماند تاحریف به نوبهٔ خود حیله‌ای درکار سازکند ، که زیاد هم بطول نمی‌انجامد : حریف به جای قدم دهم درقدم هفتم برمی‌گرددکه بیلی را غافلگیرکند اما غافل ازآنست‌که بیلی آن‌قدر ابله نیست‌که چنین آسان ومفت‌کشته شود .

دنیائی‌که « سام پکین‌پا » شناخته است از اینها هم‌که‌گفتم خشن‌تر وبیرحم‌تر است . دراین دنیا هیچ‌کس دور ازخشونت نیست .

به داستان فیلم مراجعه‌کنیم : فیلم همچنان که انتظار می‌رود داستان به معنی داستان ندارد (سینما است دیگر) درونمایهٔ ظاهری فیلم تعقیب طولانی«پات‌گارت» است مر «بیلی‌کوچکه» را ، که هردو ازشخصیت‌های واقعی وهفت‌تیرکش غرب امریکا هستند درسالهای خونین درو وبر ۱۸۸۰ . پات‌گارت دراین داستان دست ازقانون‌شکنی برداشته ، عابد و زاهد شده ، جامهٔ مجریان قانون به تن‌کرده وبعنوان‌کلانتر به تعقیب بیلی می‌پردازدکه هم احساسات شخصی‌اورا جریحه‌دار ساخته وهم امنیت طرق وشوارع را مختل نموده و بهمین دلیل دشمنی و نفرت طبقات مختلف را نسبت به خود جلب‌کرده است . اما درونمایهٔ واقعی فیلم تضاد وتقابل نیکی وبدی است درمتن جامعه‌ای‌که فساد و خشونت و تاریکی و زشتی سراپای آن را آلوده‌کرده است . شاید این تعبیر

لطفاً ورق بزنید









چندان درست نباشد (تضاد وتقابل نیکی وبدی دراین فیلم را می‌گوییم) . شاید بهتراست بگوییم «پات‌گارت وبیلی‌کوچکه» مرثیهٔ اندوهگنانه‌ای است درمرگ آخرین شعله‌های نیکی درجهانی که غلبهٔ بدی ، خوبی را ، زنده ماندن خوبی را ، تقریباً غیرممکن گردانیده است . «پات‌گارت» نماینده‌ئی ازمیان جامعه است و «بیلی‌کوچکه» مظهری ازخوبیها ، دوستیها ، عشقها وهرصفت پاك‌وشریف‌بشری‌دیگری که متأسفانه‌درچهارچوب نظام قانونی جامعه جائی ندارد وبه دور دستها رانده شده است . فیلم درتمام لحظاتش اندوه آن غلبه وغم این‌دوری را القاء می‌کند وبه‌دلیل‌همین اندوه تلخ است‌که می‌گویم « سام پکین‌پا » شاعر است ، شاعری‌که ازخون وخشونت وغلبهٔ خون وخشونت اندوهگین وخشمناك است .

البته نمی‌دانم لازم هست بگویم یا نه . . . .
. . . که پذیرفتن یا نفی هرچیز درهراثر هنری وابسته به محتوای درونی اثر است‌که درساختمان هنری آن انعکاس می‌یابد نه به شکل وحرفهای ظاهری آن . « سام پکین‌پا » در « پات‌گارت وبیلی‌کوچکه » مثل هرشاعر واقعی دیگر درعین حال‌که به وجود خون وخشونت وبه غلبهٔ خون وخشونت شهادت می‌دهد ، درعین حال‌که چشم واقع بینش را نمی‌بندد وبه دروغ پناه نمی‌برد با یقینی شاعرانه آن چنان شهادت می‌دهدکه گوئی دارد ایمانش را به حقانیت زیبائی ، درهرصورت حتی اگر به غلبهٔ بعدی آن هم باور نداشته باشد ، اثبات می‌کند :

درتمام طول فیلم پس ازآن‌که انباشتگی خون وجسد چشم وروح تماشاچی را به اندازهٔ کافی آزار داد ، «سام پکین‌پا» معمولاً «بیلی» را برزمینه‌ای ازآسمان درخشان ، دشت سبز یا برکهٔ آب سوار براسب نشان می‌دهد وازاین‌طریق مقایسه‌ای دائمی میان زشتی وزیبائی را درذهن تماشاچی ناگزیر می‌سازد .

درانتهای فیلم نیز وقتی‌که «پات‌گارت» بیلی را می‌کشد و راهش را می‌گیردکه برود شهرکوچك اورا با سکوت و درسکوت بدرقه می‌کند ، سکوتی‌که درآن نفرت فریاد می‌زند اما فقط همین . حلقها و دست‌ها و پاها بیکاره‌اند و درمانده . تنها ، پسربچه‌ای چندبار خم می‌شود، سنگ برمی‌دارد وبسوی « پات‌گارت » پرتاب می‌کند . سنگها ، هیچ‌کدام ، البته به پات‌گارت نمی‌خورند . سنگها ، همه‌شان ، البته‌کوچکتر ازآنندکه « پات‌گارت » نیرومند را گزندی برسانند ولی با این همه سنگ بهرصورت سنگ است و پرتاب‌کردنش دلیل خشمگین‌بودن و تن درندادن .

جشنواره،
جوانه‌ای از فرهنگ میروید

مهین بهرامی

انضمام سینما بفرهنگ مبحث ومسئولیت مهمی را بوجود می‌آورد .

نقش هنری سینما هنوزکاملاً مشخص نیست . در فهرست هنرهای دیگر سینما نامی تردیدآمیز داردکه وتعریفی نه جامع ونه مانع . واین‌بخاطرقدرت بازآفرینی درسینما نیست چرا که اگر فیلم هنرمندانه ساخته شود به تنهائی می‌تواند تأثیری ازهمه هنرها را دریك مجموعه گرد آورد .

سینما جوان است . تاریخی‌که برآن‌گذشته هنوز بمصرف آزمایش وخطا میرسد تا نمود ونمایش همه توانائیهای فکری خلاق سازندگان فیلم ، سبکها هنوز بتمامی درآن شکل نگرفته‌اند تا جائی برای تولد یك سبك واقعاً نو که وارث‌کاملی ازموفقیت سازندگـــان ومؤلفین‌گذشته باشد ، درآن بوجود بیاید .

سینما دربرخورد با مسئله اقتصاد وضعیت مخاطره – آمیزی دارد وبنظر میرسدکه این وضع تا زمان درازی سینما را درمحدودیتهای خاص خودش نگهدارد .

فرهنگ و الفبای سینما کامل نیست چرا کـه فرهنگهای تثبیت شده هنری همه محصول زمان هستند ومجموعه‌ای ازقوانین جزمی و اتوریته‌های وضع شده نه بوسیله یك یا چند تن ، بلکه حاصل سیر و تطور وماندگاری تاریخ آزمایش وتجربه خویشند .

سینما ، اگر هنر باشد ، هنـــری انضمامی است ودرگیری آن با هنرهای ریشه‌داری چون موزیك ، نمایش ، نقاشی وادبیات وکلی‌تر ازهمه فلسفه فرهنگ جامع وتحقیقی ازهمه این هنرها را می‌طلبد وچون این هنر بیش ازهمه آن هنرها – که با آن سروکار داریم – اجتماعی است بیش ازهمه درمعرض تعارض وبحث است وپدیده‌های سینمائی بیش ازهرپدیده هنری دیگر در مضان شبهه ومعارضه قضاوتهاست .

ازطرفی سینما یك قسمت مهم ازیك نماد اجتماعی است درکشور ما بعنوان بخشی ازفرهنگ وفراگیری بصری‌اش قوی‌ترین استعداد پذیرش را دارد .

دراین مبحث سروکار سینما با مسئولیت خاصی‌است که هنرهای دیگر ازآن‌برکنارند. ما به نقاشی گمراه‌کننده یا آموزنده بطرزی‌که با سینما روبرو هستیم سروکار نداریم . تأثیر یك سبك تازه درنقاشی یا پیدایش یك نقاشی انقلابی همانقدر خصوصی ومحدود است‌که درشعر یا موزیك ازآن صحبت بشود ولی سینما با جمع‌آوری تأثیرهمه هنرهای بی‌طرف دارای‌قدرت‌خاص‌تأثیر گذاری برجامعه است .

با بازآفرینی واقعیت ، بـا قدرت تجسم هرچه عریان‌تر ، بیرحمانه‌تر ، ستیزجویانه‌تر ، بیمارگونه‌تر ووحشتناکتر ازآنچه کـه ممکنست اتفاق بیفتد ، و با دارا بودن حرکت وانتقال این احساس به بیننده‌که آنچه می‌بیند واقعی است ، درمیـــان هنرها محلی مشخص ومسئولیتی مضاعف دارد .

بحث درباره تأثیر عینی فیلم درجامعه و ارزیابی عکس‌العمل جامعه دربرابر سینما دراین مقاله نیست ولی آنچه ازمقدمه نتیجه می‌شود ، لزوم تثبیت وشناسائی سینما به عنوان موضوعی هنری ازیکسو وپدیده‌ای مؤثر درجامعه ازسوی دیگرست .

کسانی‌که برای بار اول درباغی پرده‌ای را میان دو درخت بستند وفیلمی را روی آن پرده برای مردمی که به یك نمایشگاه هنری آمده بودند ، نمایش دادند بدون شك باین مسئله اعتنائی نداشتند هدف آنها دربدو امر ایجاد تنوع بوده است ولی اقبال مردم اینطور پیش آوردکه هرازچندگاهی درمحلی خاص ، مجموعه‌ای از فیلم‌ها فراهم شود وآنرا بمعرض دید همگان بگذارند . شك نیست‌که ازهمان اولین جلسات قضاوت درباره فیلم‌ها هم آغازشد وچون این‌کار درجامعه مستعد غرب زمینه‌ای مناسب داشت پائی‌گرفت . باگرایش به تفنن ومراسم‌که درجوامع مرفه وجود دارد نمایش فیلم بصورت ساده در نمایشگاه به تشریفات ومراسمی آراسته شد وچون راه نزدیکی به جلب سرمایه وسیاح داشت‌کشورهای بسیاری را بفکر برگزاری جشنواره فیلم انداخت ولی ماهیت نمایش فیلم دریکزمان معین وگردآوری آثار خوب ومعرفی‌فیلمسازان‌برگزیده واستفاده‌ازتجارب هنرپیشگان وکارگردانان وسینما شناسان با نام ، اصلی است‌که حاکم برهمه حواشی و زوائد مراسم جشنواره‌هاست وهمانطور که درهمه موارد مشابه اتفاق می‌افتد همراه با توفیق کاذب آثار معدود ، بسیار فیلم‌های خوب وسینماگران هنرمند ازفستیوالها برخاسته‌اند واین نفع بهمه ضررها واشتباهات هرفستیوال می‌ارزد . این قسمت مهمی ازنقش هنری فستیوال است ولی فستیوال موقعیت دیگری هم دارد وبخاطر ارتباط فرهنگی باکشورهای شرکت‌کننده درفستیوال وبرگزاری مراسم مخصوص وبوجودآوردن موقعیتی برای شناسائی هنروفرهنگ قومی وشناساندن طرحی ازسنن وتشریفات‌اجتماعی خود یك پدیده فرهنگی است وپیداست‌که استمرار این مراسم بشناساندن سینمای یك مملکت بطورکلی وقسمتی‌ازفرهنگ‌آن بطور انضمامی کمك آشکاری دارد .

با این مقدمه برگزاری جشنواره جهانی فیلم در تهران یك موقعیت مهم برای همه‌کسانیست‌که ازسینما انتظاری بیش ازسرگرمی آسان وارزان قیمت دارند .

حتی می‌توان‌گفت‌که ایران ازاین‌جهت نیازبیشتری به جشنواره فیلم داشت تا سایرکشورهائی‌که ازسالها پیش سینما را به عنوان وسیله بیان مهمی ازافکار یك هنرمند میدانستند . بجزآنکه هنر سینما درمملکت ما جوان است ووسیله کافی نداریم وزمینه خوب نداریم وسینماشناس بافرهنگ وصادق‌کم داریم مشکل مهم سینمای ما شناسائی نادرست اکثریت اجتماعی ازسینماست .

جای شك نیست‌که سینما هنوز درایران به حیثیت هنری نرسیده است . توفیق اقتصادی فیلم‌های بی‌ارزشی که حتی تا اینزمان هم روی پرده است ودلیلی برای بوجودآمدن‌آثارمشابهش‌بدست میدهد وشکست مادی‌آثار خوب – حتی باپشتیبانی وتشویق وجایزه سینماشناسان – دلیل بزرگ وبارز این واقعیت است . ازطرف دیگر بنسبت جوان‌بودن سینما کارشناس ومتخصص‌کم داریم وسالها وقت لازمست تا دراین سینما « هنرمند » بوجود آید ومتخصص وسینماشناس تنها بخاطر هنر سینما . موضوع دیگر فقدان اتفاق رأی ونوسان قضاوت میان کسانی است‌که مدعی شناسائی سینما هستند چون اطلاعات وفرهنگ سینماشناسان‌آنقدرکه متکی‌بسلیقه وگاه احساس شخصی است پایه ومایه متد یکی ندارد . دید جهانی‌کسانی که دست اندرکار سینما هستند به‌اطلاعات وفرهنگ وسیع تکیه ندارد ، سینما شناسان وسینما سازان ما اغلب بیش ازفرهنگ وهنـــر ، احساس وغریزه دارند و احتمالاً روان‌شناس غریزی‌هستند درشناخت‌گرایش وکمپلکس‌های اجتماعی وحتی موقع شناسان اقتصاد اجتماعی هستند با

بدست داشتن نبض منتقد وقدرتی درشکل بخشیدن بـه مفاهیم مستعمل بعنوان بررسی‌های روانی وسیاسی واین نکته آخر قدرت خلاقیت ، پیچیده‌تری ازساختن فیلم داردکه جای تجزیه‌اش دراین بحث نیست .

بجز فقدان وحدت نظر در ارزش‌یابی‌آثارسینمائی، این سینمای جوان هنوز شکل ندارد بآن صراحت‌که درطبقه‌بندی آثار خوب فیلم جالب ، بدون محتوی وفرم سینمائی درکنار فیلم برگزیده وموفقی‌که احیاناً ازیك یا چند فستیوال‌جهانی مدرکی‌هم همراه دارد برمی‌خورد. وباز دیده می‌شودکه فیلم‌کوتاه ، وحتی فیلم مستند نیز درهمین طبقه‌بندی جای‌گرفته . سینمای جوان ما تاریخ ندارد. تاریخ مدون جامع نداردکـه درآن محل و رده‌بندی خاص هرسبك وزمانی منظور شده باشد .

سینمای امروز ایران می‌خواهد ازبیراهه خودرا بمیان راه برساند درحالیکه تأثیربارزی‌ازکارسینماگران گذشته خود وضعف تقلیدی ازسینمای مد روز غرب را بدوش می‌کشد چنین سینمائی درحال افت‌وخیز است وخط مشخصی ندارد . هیچ فیلمی تا امروز ساخته نشده که درآن اندیشه آزاد فیلمسازی بصراحت ، طرحی پررنگ وهنرمندانه ازگوشه‌ای «ایرانی» بدست دهد .

با اینهمه این نکته قابل پذیرش است‌که سینماگر هنرمند ملزم نیست تا با باروبنه‌ای از دانستنیها قدم بعـرصه بگذارد. وقتی صداقت باشد حـداقل اثر گمراه‌کننده نیست. درحالیکه چهره سینماگر امروز قابل تشخیص نیست. سینماگـر امروز همچون تنها باسوادی که بده پا گذاشته خود را در جوار مـدرسه پناه میدهد درحالیکه فاقد فرهنگ بمعنی وسیع آنست . سینماگر امروز قبول نداردکه مدرسه سازنده هنرمند نیست بلکه محلی است برای فراگیری تکنیك‌کار ، سینماگر مدعی امروز برای آنکه صادق باشد – چون این مسئله درهنر اولی است – برای آنکه بمد روز نگرود برای آنکه خط موفق اقتصادی راهش را دور یا کج نکند ، برای آنکه ارزش صراحت وآزادی ذهنش را بداند ، برای آنکه با اشکال طبقات وکاستهای جامعه‌اش روبرو شود ، برای آنکه اهمیت مذهب ونفوذ سنن قومی را فقط درحزم تصویر – و با ریشخند و مبالغه – خلاصه نکند وبرای اینکه با خلاقیت حداقل بمنظور «همگامی» ونه حتی اشاعه فرهنگ مجهز شود باید درخود آنقدر قدرت بوجود بیاوردکه ازتفاله یك فکر فرنگی‌که مسئله مد روزی را در زرورق احساس فریب عوام می‌پیچد بی‌نیاز باشد چنین فیلمسازی‌کارگردان هنرمند است نه صنعتگر « دماگوك » .

جشنواره درتعیین هویت کارگردان هنرمند نقش حساسی دارد .

آنانکه ازگوشه وکنار دنیا بگردهم جمع می‌شوند تا بقضاوت درباره آثارگردآمده بنشینند هرگز قدرت تشخیص همسانی ندارند . ماهیت جشنواره نباید وابسته ارزش‌یابی قضاوت‌ها باشد . جشنواره مستقلاً در اداره وجریان خود باید دارای قدرت انتخاب ومعرفی هنرمند را داشته باشد .



جین فوندا (کلوت)

بنابراین‌نظرفستیوال‌باید مستقیماً وابسته به‌ارزشهای کلی وانتزاعی هنر سینما باشد ونفوذ سیاسی ، اولویت اقتصادی، سابقه تکنیکی وتعداد جوایز ونفوذفستیوالهای دیگر – با هرسابقه واعتبار – نباید درقضاوت وسیاست فستیوال تأثیر بگذارد واین خود بوجودآورنـده و تضمین‌کننده اعتباریك‌فستیوال نوپاست . مروری‌درتاریخ جشنواره‌ها وآثار برگزیده خود بهترین دلیل وتوضیح این موضوع است .

شك نیست‌که برگزاری جشنواره فیلم درتهران یك شانس خوب است وآنچه‌که در اولین فستیوال اتفاق افتاد می‌تواند الگوی قابل اصلاحی باشد برای آینده ولی دراین الگو نکته‌هاست‌که باید تنقید شود .

قبل ازهرچیز فستیوال مکان می‌خواهد . این مسئله دربدو امر موضوعی فرعی می‌نماید ولی در اصل واجد اهمیت است .

مکان اختصاصی برای یك فستیوال تعیین حدوشکل عینی آن برای مردمی است‌که معنی‌کامل فستیوال را نمیدانند ومهمتر ازآن سینما را جدی نگرفته‌اند .

آنچه‌گفته ونوشته می‌شود باندازه موفقیت مادی آثار بی‌ارزشی‌که دربرابرکارهای خوب سینما توفیق گیشه دارند وسرپا میمانند ، قابل لمس نیست .

تجربه پراگماتیستی‌ناظران ، سردرگم‌بودن وضعیت سینما را درجامعه ما بهترنشان میدهد تاتئوری‌ایده‌آلیستی ما درباره پیدایش ناگهانی یك‌گرایش طبیعی وماندگار به‌آثار جدی وپرمایه درسینما .

دلیل مهم این امر دردرجه اول فرهنگ است .

فرهنگی‌که درحال تغییر است و در فشار ظهور وتحمیل پدیده‌های ناگهانی ازچیزهای نوظهور درجهان امروز . هیچ عالم اجتماعی نمی‌تواند بدرستی تعیین‌کند

که شکل ثابت وکامل بیست سال دیگر ازسلیقه جامعه امروز چه خواهدبود ولی می‌شود گفت که هرگز درزمانی محدود نمی‌توان انتظار داشت که قضاوت وگرایش‌وسلیقه جامعه‌ای یکباره عوض شود ومردم بجای آنکه جلوی سینمای نمایش‌دهنده فیلم‌هائی که اخیراً با ابتذال هرچه تمامتر رکورد فروش شکسته‌اند همان صف را بوجود بیاورند برای چشمه یا رگبار وامثال این آثار .

دراینجا نقش جشنواره بعنوان ارزشیاب مورداعتماد جامعه حساس‌تر ومشخص‌تر می‌شود ودرچنین جامعه‌ای که تحت تأثیر مسائل فرعی وتبلیغاتی سینماست باید مکان معینی برای‌برگزاری جشنواره وجود داشته باشد ودراین مکان امکان نمایش فیلم‌های عرضه شده به فستیوال برای عموم بوجود آید . شکوه وتشریفات خاص برگزاری جشنواره مسئله‌ای دیگرست ولی جشنواره باید برای همه مردم مطرح باشد وفاصله خودرا با جامعه کم کند بآن حد که این فکر پیش نیایدکه فستیوال امریست تشریفاتی وخصوصی . وقتی جامعه خودرا دربرگزاری مراسم سهیم بداند درپذیرش تأثیر آن تعصب بخرج نمیدهد .

درجریان جشنواره یك کار خوب صورت می‌پذیرد وآن مرور کلی درقسمت مهمی ازآثار یك فیلمساز شناخته شده ومعتبر است .

دراولین فستیوال ما شاهد نمایش آثار برگزیده «پیرپائولو پازولینی» بودیم .

گذشته ازآنکه زمان نمایش فیلم‌های پازولینی گاه با نمایش آثار دیگری که مشتاق دیدنش بودیم یکی می‌شد ومسئله انتخاب مشکل بود یك نقص بزرگ وغیرقابل گذشت دراین اقدام وجود داشت که من مدعی هستم که بهره‌ای که ازدیدن این آثار برای تماشاچی بجا میماند بزحمتش نمی‌ارزید .

آثار نمایش داده شده ــ شاید بتقلید ازفستیوالهای دیگر ــ بزبان اصلی بود .

زبان اصلی فیلم‌های پازولینی ایتالیائی‌است وخیلی کم هستند افرادی که این زبان را بخوبی بدانند وکمتر ازآن کسانیکه زبان فیلم پازولینی را بدانند .

آیا می‌شد فیلمی مثل « تئورم » یا « خوکدانی » را بدون‌فهمیدن دیالوگ درك کرد .؟ بخصوص خوکدانی که بیش از دوسوم حجم مفهوم اثر منحصر به مکالمات آن بود واین مکالمات با آن برداشت پیچیده وانتزاعی ازیك موضوع دقیق بی‌شك فلسفی ، طنزآمیز ، عمیق ، پرمعنا وبیك کلام روح فیلم بوده است .

آیا می‌شود آثاری مثل « اودیپ » و « مده‌آ » را تنها درتصاویر وحرکت آدمها ورنگ وطرح ومیزانسن خلاصه کرد وبآن اکتفا که تصاویر ازجلوی چشم بگذرند ودهانها حرکت کنند ولی کلمه‌ای ازدیالوگ فهمیده نشود.

انجیل‌بروایت متی را بخاطر بیاوریم. مونولوگهای طولانی یحیی تعمیددهنده وعیسی‌را ، تماشاچی نمی‌فهمید چرا عیسی با چوبدست بدرخت انجیر می‌کوبد وبآن نفرین می‌فرستد ودرخت بی‌بار می‌شود . ایندرخت چه اشارتی داشت وآن نفرین چه پیامی .؟

آنچه ازنمایش آثار پازولینی (با همه رنجی که ما با سرپا ایستادن درسالن سینما تحمل کردیم ، با هیاهوی سرسام‌آوری که گاه تا نیمه نمایش فیلم ازرفت‌وآمد وجود داشت و با بگومگوهائی که برسرصندلیهای رزرو شده درمی‌گرفت وکار بمشاجره می‌کشید و با بازار سیاهی که برای فروش بلیط بعضی فیلم‌ها مثل «دکامرون» بوجود آورده بودند ،) برای ما باقی ماند این تجربه بودکه آثار برگزیده برای نمایش درجوار فستیوال باید بیك زبان قابل فهم برای اکثریت برگردانده شود واگر از دوبله بزبان فارسی وحشت می‌کنیم حداقل زبان‌انگلیسی را جانشین آن سازیم فستیوال باید بودجه‌ای برای اینکار





بالا : شاه‌لیر (کوزنیتسف)

پائین : دکامرون (پازولینی)

داشته باشد وگرنه بجای آن یك صفحه بروشورکه بسیار وقتها مغلوط ومغشوش وبیش ازحد مختصر بود اگر تمام سناریو هم ترجمه شود نمی‌تواند کلیت قانع‌کننده‌ای به تماشاچی ازمکالمه فیلم بدهد .

مسئله دیگر امعان‌نظری است که اداره‌کنندگان فستیوال باید درچشم‌داشت وحرمت حق همه کسانی که بنحوی باین سینما خدمت کرده ومی‌کنند ، داشته باشند . که فی‌المثل هنرپیشه‌ایکه رل مهمی درفیلمی مثل رگبار دارد بخاطر نداشتن‌دعوتنامه پشت‌دیوار تالاررودکی نماند.

این درست که تاآخرین شب مراسم جشنواره کسی محققاً نمیداندکه‌کدام فیلم برنده است ولی نمی‌توان منکر شدکه فیلم‌هـــای انتخاب شده و شرکت‌کننده در فستیوال مقام خاصی دارند . اگر نتوانیم کلیه‌کسانی را که درپیدایش این فیلم‌ها دخالت داشته‌اند بسالن نمایش فیلم دعوت‌کنیم حداقل باید نام آنهائی راکه درکار ساختن فیلم سهم قابل ملاحظه‌ای داشته‌اند بیاد بیاوریم اگر گفته می‌شودکه فستیوال باید برای‌برگزاری مراسم . مکان مخصوصی داشته باشد یك معنی‌اش اینستکه دراین مکان بیش ازتماشاگر مدعو ، ازجنبه‌های دیپلماتیك و بوروکراتیك و نامداران اقتصاد کارگزاران سینما حضور داشته باشند .

وقتی هنرپیشه یا حتی‌کارگردان یك فیلم‌که در فستیوال نشان داده می‌شود بدون دعوت‌نامه حق ورود بسالن نمایش فیلم را نداشته باشد نمایش فیلم تنها مراسم تشریفاتی است درحد خودنمائی وتفنن ، نه یك فرصت سپاس وحق‌شناسی ونه یك موقعیت بررسی وانتخاب ونه قصدی برای پشتیبانی ومددکاری ازیك سینماگر ودر همین باره‌است بی‌اعتنائی فستیوال‌به‌کسانی که تاریخ ساز سینمای بومی ما بوده ،وهستند . بدون هیچ اغماض باید گفت‌که ازمیان کارگردانانی‌کـــه درگذشته این سینما وجود وشخصیتی داشته‌اندکسانی بودندکه حتی بعنوان یك مهمان ساده هم بفستیوال دعوت نشدند .

آیا این بدان معنی بودکه فستیوال خودرا درحدی برتر ازافکارگذشتگان قرار میداد .؟ یا کار آنها را بکلی فاقد ارزش میدانست ویا اینکه وجود فلان عضو ساده اداری‌که بهیچ روی سروکاری با سینما نداشت درمراسم لازم‌تر ازیك‌کارگردان سینمامی‌نمودکه‌فرهنگی دارد وتکنیکی میداند ودرموقع خودش ستوده شده . اگر چنین مقاصدی درکار بود معنی‌اش نوعی نفی تاریخ سینمای بومی‌است وحکمش باینکه‌گیاهی بی‌ریشه وهرزه ناگهان درطی دو سه سال اززمین سرزده است وادعائی بزرگ دارد .

سینمای ایران تاریخی بیست‌وپنجساله دارد وهمه کسانی‌که دربرپا نگهداشتن این بنای ساده سهم داشته‌اند براین سینما حق دارند . فستیوال باید درجوار مرور برآثار سینماگران غرب ، رشته فیلم‌هائی ازآثار برگزیده فیلمسازان ایرانی را بنمایش بگذارد . واگر این آثار فاقد ارزش‌های شناخته شده امروز سینماست مرور درآنها یادآوری‌کوشش درباز کردن راهی بسوی هنر واقعی بوده است .

جشنواره در این زمان یك امید است . در امید همیشه توانائیهای مختلفی وجود دارد فقط نحوه بکار گرفتن این توانائیها می‌تواند ازآن امید بهره‌ای واقعی برگیرد واگر جز این باشد جشنواره تنها بنام خود خواهد ماند با مراسمی پرزحمت وخاطره‌ای بی‌رنگ وبازمانده‌ای‌بی‌اعتبار ازبروشورهاکه دور افکنده می‌شود وپرچمهاکه فرود می‌آید و لوله می‌شود تا باردیگرکه تنها بخاطر گذران «رسمی» دوباره افراشته شود . واین چیزی نیست‌که ما همه بخواهیم .

گدار بعد از سینم

سرشناس‌ترین فیلمساز فرانسوی در دهه ۷۰ – ۶۰ بدون تردید کسی جز ژان لوك گودار نیست . وی کارش را همزمان با پیدایش موج نوی سینمای فرانسه – که خود یکی ازپیشگامان وبنیان‌گذاران آن است – شروع کرد . گودار همراه با سایر فیلمسازان موج نو ، موازین وقراردادهای قدیمی فیلمسازی را درهم شکسته ونهضت سینمای ساده و ارزان را پایه‌گذاری نمود . درطول سالها ، فیلمهای گودار – که فیلمهائی سنت شکن ، گستاخ وبی‌پرده بود – از او یك کارگردان انقلابی با شهرتی جهانی ساخت . با اینحال سینما ازنظر گودار فقط «وسیله»ای برای بیان مطلب وارتباط با دیگران باقی ماند . همچنانکه امروز سینما وتمام امتیازات آن را رهاکرده ودرجستجوی «وسیله» بیان دیگری است که ازسینما ارزان‌تر ومناسب‌تر باشد . درحال حاضر ویدیوتیپ (ضبط مغناطیسی تصویر) را تجزیه میکند وفیلم اخیرش راکه « من » نام دارد با این طریقه میسازد . دراین مطلب گودار بمسائل مختلف سینمای امروز وهمچنین تلویزیون اشاره‌کرده‌که حاوی نکات تازه از دیدگاه سینماگری است که بسینما پشت‌کرده است !





سینمای مردم

سینمای واقعی مردم ، سینمای خانوادگی است که درعین وسیله خوشبختی کمپانی کداك را نیز فراهم می‌آورد ! اساس «تجارت تصویر» براحتیاجی است که انسان بدیدن تصویر خویش دارد . «لومیر» ازروی تصادف فیلم «صبحانه کودك» را نساخت. اولین فیلمسازجهان درواقع به نیاز شخصی خویش پاسخ داده است . علاوه برتصویر متحرك نظیر سینما وتلویزیون ، تصویر ثابت یا عکاسی همواره طالبین فراوان داشته‌است. ثابت‌کردن زمان ونگهداری آن بصورت تصویر یکی ازغرایز انسان است . همین غریزه باعث بوجود آمـدن دوربین « پولاروید » و ضبط مغناطیسی گردید تا انسان سریع‌تر بتصویرخویش دست یابد. تمام پیشرفتهائی‌که دراین زمینه بدست آمده ، حاصل تقاضای آماتورهای تصویر یا سینمای مردم است .

منتقدین

منتقدین‌کسانی هستندکه فیلمها را مجانی می‌بینند وازاین بابت پولی هم دریافت میدارند. درواقع رابطه آنها با سینما نقطه مقابل رابطه کسانی‌است‌که برای دیدن فیلم پول خرج میکنند.

کار منتقدین کار یك «آکادمیسین» است که با اصول سینمای تجارتی ارتباطی ندارد. برای من تحلیل فیلمی که توسط یك ناشناس با یك دوربین سوپرهشت ساخته شده جالب‌تر ازفرضاً تحلیل فیلم «توت فرنگیهای وحشی» است. عکسهائی که یك آدم معمولی ازتعطیلاتش گرفته وبرآنها با ضبط صوت گفتاری افزوده، برای من ازهر فیلمی دیدنی‌تر است. وقتی‌کسی ماجرائی راکه خود شاهد آن بود برای من تعریف میکند، بخوبی فیلمی راکه میتوانسته ازاین ماجرا بسازد می‌بینم وازدیدن‌آن لذت می‌برم. آدمهائی هستند که ترجیح میدهند بعوض صحبت‌کردن از «رزمناو پوتمکین» یا «آخرین‌تانگو درپاریس» از عکسهای مادر بزرگشان که درگوشه‌ای پیدا کرده‌اند حرف بزنند. من شخصاً بعدازپانزده سال فیلمسازی باین نتیجه رسیده‌ام‌که سینمای واقعی مردم، فیلمی‌است درباره «من» بطور نوعی که شخصیت واقعی مرا بهمسر ودخترم نشان دهد. این همان سینمائی است‌که سعی میکنم بآن نزدیك شوم. برای این‌کار باید بنوعی استقلال رسیده وکارم را ازنو شروع‌کنم. چون تصویر سینمای من، تصویر «فتوگرافیك» نیست. بلکه تصویر «مغناطیسی» است. باید دراین زمینه معلومات تازه‌ای کسب‌کنم تا بتوانم فیلمهائی درباره مادر- بزرگم بسازم. نه ازآن نوع‌که دیگران قبلاً ساخته‌اند بلکه چیزی تازه‌که مخلوق فکر واندیشه من باشد.

گذران زندگی

وقتی «برتولوچی» کارگردان «آخرین تانگو در پاریس» میگوید: «مارلون براندو دراین فیلم‌کسی جز خود من نیست.» چرا واقعاً ازخودش فیلم نمیگیرد؟ دراینصورت دیگر احتیاجی بپرداخت دستمزدکلان به هنرپیشه اول فیلم نبود. گاهی انسان باید ازمیان دوفیلم با بودجه هشت میلیون فرانك و سی هزار فرانك یکی را انتخاب‌کند. این همان مسئله‌ایست‌که درحال حاضر من با آن روبرو می‌باشم. هدف من اینست‌که فیلمهائی درخانه و باشرکت دوستانم بسازم. فیلمهائی‌که درماه سیصد تماشاچی داشته باشد و هرتماشاچی برای دیدن آن ده فرانك بپردازد. باین‌ترتیب ماهانه سه هزارفرانك درآمد خواهم داشت این پول برای ادامه زندگی من کافی است. شاید روزی باین هدف برسم. درآن صورت‌تماشاگرانم مسیرزندگی مرا تعیین‌خواهند کرد. باید میان میل به فیلم ساختن ولزوم ادامه زندگی رابطه‌ای منطقی برقرار ساخت. باین ترتیب‌نوع کاملاً متفاوتی‌ازسینما بوجود خواهد آمد وانسان را وادار خواهدکرد تا تلقی تازه‌ای اززندگی پیداکند.

تکنیك

کسی که شروع بساختن‌فیلم میکند میل‌دارد آنرا برای بیشترین تماشاگر ممکن نشان دهد تا پول بیشتری ازاین راه بدست آورد. هیچکس فکر نمیکند برای گذران زندگی بچه مقدار پول احتیاج دارد. باین ترتیب فیلمسازی هدفی جز پول درآوردن ندارد. من سعی میکنم شغل نیمه وقتی بدست آورم، تا مجبور نباشم درهرشرایطی به فیلمساختن ادامه دهم. درحال حاضر ازضبط مغناطیسی استفاده میکنم. این وسیله‌ایست‌که فیلمسازی با آن خیلی ارزان‌تر تمام میشود. ازطرفی به تصویر ثابت یا «اسلاید» هم علاقه‌مند شده‌ام. امروزه تکنیك بما اجازه میدهد تا مناسب‌ترین وسیله را برای تصویرکردن سوژه دلخواهمان انتخاب‌کنیم. مثلاً بعضی فیلمها را میشود بایك ضبط صوت ساخت نه بدلایل‌اقتصادی بلکه بدلایل استتیك ودستوری. وقتی دوپرسوناژ روبروی هم قرار گرفته وگفتگوئی بین آنها ردو بدل میشود، وجود یك ضبط صوت میتواندکار دوربین فیلمبرداری را انجام دهد. فکرمیکنم روزی برسدکه بعضی فیلمها را با اسلاید وبعضی‌ها را با ویدیوتیپ بسازند. باین ترتیب انسان از اسارت «ماشین» رهائی یافته وآن را تحت انقیاد خویش درخواهد آورد. عیب‌کار اینجاست‌که ویدیوتیپ‌ها برای ضبط برنامه‌های واریته ساخته شده‌اند درحالیکه سینما برای آن مصرف دیگری دارد. وسایل فنی همواره با توجه به احتیاجات تجارتی ساخته میشوند. مثلاً بعدازفیلم «برباد رفته» تا سالها دوربینهائی میساختندکه برای فیلمبرداری فیلمهائی ازآن نوع مناسب بود. برای فیلمبرداری فیلم «ازنفس افتاده» احتیاج بیك دوربین ۳۵ میلیمتری سبك وبی‌صدا داشتیم که بشود با آن صدای سرصحنه ضبط‌کرد. چنین دوربینی درآن زمان وجود نداشت وتازه دریکی دوسال‌اخیر کارخانه آریفلکس دوربینی‌باین‌شکل ساخته است. درحالیکه ما درآن موقع حاضر بودیم به‌کارخانه «اکلر» پنجاه میلیون فرانك برای ساختن چنین دوربینی پول بدهیم.

تلویزیون

درحال‌حاضردنیای غرب‌اسیر پورنوگرافی است. درحالیکه سینما ازپورنوگرافی بهره فراوان می‌برد، نمایش آن درتلویزیون ممنوع است. این‌افراط وتفریط ازخصوصیات جامعه‌های سرمایه‌داری است.

ده سال است‌که میخواهم فیلمی برای تلویزیون بسازم. هربارەکه درباره آن صحبت میکنم میگویند: بزودی! درحالیکه فیلم من درباره یك مسابقه فوتبال است. چون فوتبال دوست دارم. وقتی ازمنظورم آگاه میشو میگویند: «عجیب است، حتماً منظوری دارد این تنها فیلمی است که هرگز موفق بساختن نخواهم شد.

کسانی‌که مسابقه‌های فوتبال را گزار میکنند، باین ورزش علاقه‌ای ندارند ودرنتیج کارشان مورد توجه تماشاگران واقع نمیشو همه دوربینها را دریك سمت زمین قرار میده تا از خط ۱۸۰ درجه عبور نکنند. عقیده دار اگر مسابقه را ازجهات مختلف نشان دهند تماشاگران دوتیم را باهم اشتباه خواهندکر دلیل این‌کار فقط تنبلی است. ازطرف دیگ وجود گفتار درگزارش‌مسابقات فوتبال زائداس کافی است اسامی بازیکنان را عوض‌کنیم، بتوان صدای هرمسابقه را برای مسابقه دیگ استفاده‌کرد بی‌آنکه‌کسی متوجه شود. مفسر ورزشی همواره ازیك نقطه‌نظر به تفسیرمسابق می‌پردازند و بهمین دلیل‌کارشان یکنواخت کسل‌کننده است.

درمورد سایر ورزشها وضع بهمین ترت است. مثلاً در یك مسابقه دوی پنج هزار م کوششهای انسانی برای سبقت‌گرفتن ازدیگران بیشتر ازنفس برنده شدن اهمیت دارد. درحالی درتلویزیون فقط به‌جنبه خبری‌قضیه توجه میشو

تلویزیون‌آدمهارا ازشناخت محیط وفض زندگی خود بازمیدارد. مثلاً وقتی من بی شهرستان میروم، شب دراتاق هتل روزنامه مح را ورق میزنم ودرآن تصاویری ازوقایع مح می‌بینم‌که مراکسل وخسته میکند. بعد تلویزیو را بازمیکنم وبرنامه‌هائی‌که ازپاریس فرستا میشود، روی صفحه آن ظاهر میگردد. درآ باز رابطه من با همان زندگی همیشگی برقرارش وتوجهم را را بخود جلب مینماید. لابد میگوی این جبرزمان است درروزگار باستان هم برد جبرزمان بود ولی بالاخره یك روز فهمیدند این جبرزمان، جبر بیرحمانه‌ایست.

سینمای فردا

زمانی فرا میرسدکه باید از یك سینم متفاوت سخن‌گفت ودیگران را بسوی این سی کشید. باید طریقه‌ای برای رو در رو صحب کردن پیداکرد. گاهی‌ازاین‌فکر ناامید میشو چون‌بالاجبار آنچه راکه امروز«سینما» مینامن رهاکرده‌ام ونمیدانم برای بیان احساسم از وسیله‌ای استفاده‌کنم. با اینحال وقتی با دیگر روبرو میشوم می‌بینم آدمهای زیادی وجوددار که مثل من فکرمیکنند. پس میان ما یك نق اشتراك فکری وجود داردکه میتواند یك نق شروع باشد.

گفتگوئی با پرویز دوائی

دبیر کل فستیوال بین‌المللی سینمای کودکان و نوجوانان

● آقای دوائی میخواستم سئوال کنم برای برگزاری فستیوال کودکان و نوجوانان درسال جاری چه برنامه‌هائی تدارك دیده‌اید . درضمن گویا فستیوال امسال بجای ده روز درهفت روز برگزار خواهد شد . ممکن است علت این تصمیم را بیان کنید ؟



ــ تقلیل مدت برگزاری فستیوال باین علت بود که فیلم برای کودکان نسبت بسایر فیلمها در دنیا خیلی کم ساخته میشود. بگذریم ازاین که فیلم درهمه زمینه‌ها نیز کمتر ساخته میشود درسالهای گذشته ازطرف کمیته انتخاب وهیئت داوران نیز بارها باین موضوع اشاره شده بود . چون همیشه مقداری فیلمهای نامناسب به فستیوال راه پیدا میکرد . کسانی که درجریان کار نبودند تصور میکردند کمیته انتخاب تشخیص درستی برای انتخاب فیلمها نداشته است . درحالیکه خود شما درکمیته انتخاب بوده‌اید ومیدیدید که گاهی بعضی ازفیلمها ازروی اجبار دربرنامه قرارداده میشدند. برای آنکه زمان فشرده‌تری دردسترس داشته ومجبور نباشیم زمان طولانی‌تری را پرکنیم وباز برای آنکه میدیدیم تعداد فیلمهای خوب ارائه شده ازطرف ممالك مختلف برای فستیوال زیاد نیست، فکر کردیم زمان فستیوال را به نصف روز تقلیل دهیم . البته سآنسهای رسمی را . چون برای بچه‌ها سآنسهای صبح هست کــه همان ده روز خواهدبود . امیدواریم باین‌ترتیب امسال فیلمهای بهتری داشته باشیم .

● باین‌ترتیب میان فیلمهای شرکت‌کننده رقابت فشرده‌تری وجود خواهد داشت . این امر درمورد فیلمهای ایرانــی بیشتر بچشم خواهد خورد . چون فیلمهای خارجی دارای کیفیت بهتری خواهند بود وبالطبع عرصه رقابت را تنگ‌تر خواهند ساخت . ازطرفی برای انتخاب فیلمهای ایرانی ، بخصوص فیلمهای ساخت کانون سخت‌گیری کمتری بعمل می‌آید . حتی گاهی اوقات فیلمهای کودکان بعلت آنکه درلحظات آخر آماده نمایش میشوند ، بدون آنکه ازنظر کمیته انتخاب بگذرند ، به فستیوال راه می‌یابند. فکر نمی‌کنید ازاین جهت فیلمهای ایرانی کمتر فرصت خودنمائی خواهند داشت ؟



ــ این مشکل که فیلمها دیرحاضر میشدند ، دراوایل کار فیلمسازی کانون وجود داشت چون کار تازه بود وهنوز فیلمسازی نداشتیم که دراین زمینه کار کند . کار باصطلاح جانیافتاده و نظام پیدا نکرده بود ، فیلمها با کندی ساخته میشد و دیرمیرسید. اما امسال فیلمها خیلی زود شروع شد وبهمان تعدادی فیلم ساخته شده وآماده وجود دارد . فکر نمیکنم بحدث خیلی قوی امسال فیلمی ازطرف کانون دیر به فستیوال برسد. کانــون بلافاصله بعد از هرفستیوالی کار فیلمسازی را شروع میکند . سایر مؤسسات فیلمسازی نیزهمین برنامــه را دارند و این یکی ازتأثیرات عمده فستیوال کودکان است . زیرا که این رویداد سینمائی برای آنها آنقدرجالب است که فیلمسازان دائم درجستجوی سوژه‌های مناسب برای کودکان باشند وازاین جهت رقابتی هم میانشان بوجود آید. عده‌ای فیلمساز هم هستند که اصولاً ازط[...] فیلمسازی برای بچه‌ها شناخته شدند . الان ام[...] من فیلمهای زیادی را سراغ دارم که برای فستیو[...] کودکان ساخته شده‌اند .

چیز جالبی که بنظرم رسید فیلمهائی ا[...] که بچه‌های عضو کتابخانه‌های کانون ساخته‌ا[...] وقتی این فیلمهارا میدیدم یاد اولین روزی‌افت[...] که درشش هفت سالگی خواهرم مرا بمدر[...] می‌برد . درآن روز دیدم دودی درهواست . [...] دود نیست . چون ثابت است وبهوا نمی‌رود . [...] جای فضا را پرکرده بود . ازخواهرم پرس[...] این چیه . گفت مه است . این اولین مکاشفه [...] ازمه بودکه هیچوقت فراموش نمیکنم . چ[...] اولین‌بار آن‌را درآن خیابان شناختم . درفیلمه[...] که این نوجوانها میسازند ، آدم این مکاشفه [...] دیدن را کشف میکند . یعنی فضائی راکــه [...] بزرگترها با خستگی وملال ناشی ازکار روزمر[...] خیلی عادی وکرخت ازمیانش میگذریم ، بچ[...] چقدر براق و قشنگ می‌بینند و چقدر قشن[...] میتوانند نشان دهند . بفکر من رسید ــ بصو[...] یك سئوال ــ آیا صالح‌ترین فیلمسازها بر[...] بچه‌ها خود بچه‌ها نیستند ؟ چون درهمین [...] زندگی میکنند . چه ازلحاظ فکری ، چه ازلح[...] سنی باید این قضیه را اشاعه داد که فیلمهای بچ[...] را ، بچه‌های همان حدود سنی بسازند . یك آ[...] سی ساله ممکن است خاطراتی ازکودکی‌اش دا[...] باشد ولی این خاطره‌ها با مسائل و درگیریه[...] زندگی بمرور ایام رنگ باخته است وآن برا[...] وطراوت زمان بچگی را ندارد . بخصوص فانتز[...] بچه . این فانتزی را درآدم بزرگسال نمی‌بین[...] مثلاً دوران بچگی سریالهائی راکه میدیدیم م[...] تلنگری بودکه بدر خاطرات ما میزدند واحساس[...] ما را برمی‌انگیختند و الان درمقابلشان کام[...] مصونیت پیدا کرده‌ایم . دیدن چند فیلم که بچ[...] ساخته بودند ، برای من کشف مجدد دنیای بچ[...] بود . بهتر ازاینها کسی نمیتواند این دنیا را بط[...] طبیعی بازگوکند. البته دیگران این کاررا میک[...] ولی از دید خودشان که بچه‌ها را موجودا[...] نازنازی ومحبوب نشان میدهند وحرفهای گ[...] دردهان آنها میگذارند .

● به دنبال حرف شما که باید فیلمهای بچه‌ها را بچه‌ها بسازند، باین سئوال میرسیم که خودکانون بیشتر فیلمهایش را برای فستیوال وبرای هیئت‌های داوری فستیوال ساخته تا برای بچه‌ها. یعنی این فیلمها درباره بچه‌ها بوده‌اند تا برای‌بچه‌ها. البته این‌فیلمها درنوع خود فیلمهای خوبی بوده وموفق هم شده‌اند. ولی آیا این فیلمها برای‌بالابردن فرهنگ بچه‌ها وروشن‌کردن ذهن آنها مفید بوده‌اند؟



ــ فکر میکنم مسئله پیچیده‌تر ازآنست‌که بشود بایك جواب یا فقط ازیك نقطه‌نظر حل‌کرد. اولاً قضیه فستیوال وفیلمسازی جدی درایران خیلی تازه است. همانطورکه درمورد دیررسیدن فیلمهاگفتم بخاطر این بودکه این جریان هنوز نظام مکانیکی نداشت. حالا تا این جریانات بخواهد نظام حسی‌وهنری پیداکند، زمان‌بیشتری احتیاج دارد. کار تازه است، مثل سنگی است که درآب افتاده ومقداری موج ایجادکرده، حالا تا این موجها بکجابرسد ویا موجهای‌دیگری ایجادکند وقت میخواهد. تشکیل‌فستیوال واقبال بسینمای خوب واقبال بسینمای جدی، درفضای هنری این مملکت یك‌کار چند ساله است. اگر درست حساب‌کنیم عمر سینمای واقعی ما بیش از دوسه سال نیست. بنابراین دراین مرحله نمیشود قضاوت سختی‌کرد وآینده را پیش‌بینی نمود. «لئولیونی» فیلمساز کارتونیست ایتالیائی سئوال خوبی مطرح‌کرد. اوگفت: کی میتواند بگوید واقعاً بچه‌کیست؟ چه‌کسی بطورقاطع میتواند بگوید بچه چه میخواهد، چه احتیاج دارد و باو چه باید داد؟ می‌بینم‌که بطور اعم ویا ازطریق آمار بچه‌ها فیلمهای والت دیزنی را بیشتر دوست دارند ــ افسانه‌های شیرین آب‌نباتی و زر ورق پیچیده شده ــ چون سرشان‌گرم میشود ولذت می‌برند. بزرگها هم خوششان می‌آید. ماشینی بهوا میرود. آدمی غیب میشود. بچه‌ها بازی، تفنن، شیریتی، رنگ وقصه جن‌وپری را دوست دارند. ولی فیلمهای والت دیزنی تفکرانگیز نیست. میشود گفت تخیل را تقویت میکند. تخیل را تحریك میکند. خوب ازاین نظر ارزش دارد. ولی بچه امروز بخصوص با شروع و رشد تلویزیون و راه پیداکردن اخبار وفیلم خبری بخانه‌ها، دیگر دور ازواقعیت ودردنیای فانتزی زندگی نمیکند. وقتی درتلویزیون رئیس پلیس سایگون اسیر ویتنام شمالی را باگلوله میزند ومیکشد، ممکن است بچه‌ها هم این صحنه را ببینند. یا خیلی چیزهای دیگر. امروز باید قبول کردکه بچه دردنیای واقعیات زندگی میکند. هرروز آنها را می‌بیند و با آنها آشنائی پیدا میکند. بنابراین تلخ‌بودن بعضی ازفیلمها وواقعی بودنشان ازاین لحاظ قابل توجیه باشد. گاهی اوقات ما به‌کتابخانه‌های‌کانون میرویم و با بچه‌ها صحبت میکنیم، اغلب بچه‌ها سئوال‌های خیلی عادی دارند، مثلاً راجع به حقه‌های تکنیکی سئوال میکنند. چطور میشودکلاه آدم بهوا میرود، در باز میشود وازاین قبیل. ولی‌گاهی اوقات هم سئوال‌هائی میکنندکه برای انسان غیرمنتظره ودرعین حال مطبوع است. چون معلوم میشود بچه دراین سن‌هم میتواند باین‌مسائل توجه‌کند. چون ما بچه را دست‌کم میگیریم. فکر میکنیم چون سنش‌کم است، عقلش هم‌کم است! بچه با زبان دیگر و با فرهنگ محدودتر مسائلش را بیان میکند. یکی ازبچه‌های عضو کتابخانه بمن میگفت فیلمهائی‌که برای بچه‌ها با داستانهائی از نوع «سیندرلا» درست میکنند، بچه‌درد بچه‌ها میخورد؟ این بچه با من ازمسائل درگیرزندگی صحبت میکرد. ازمسائل‌بزرگترها که بچه‌ها هم درآنها شریك هستند. اگر پدر

پول نداشته باشد یا مادر مریض باشد، نتایج ا
شامل بچه هم میشود. بچه هم این مسائل را لم
میکند. اینست‌که درجوار سینمای شیرین
خیال‌انگیز برای بچه‌ها، سینمائی‌که موردپ
بچه‌ها است، جا ومحل برای سینمای جدی بر
بچه‌ها وجود دارد. باز بحث باینجا خاتمه پ
نمیکند. فکرمیکنم دنیای‌بشرامروزکه دوسوم
گرسنه هستند ومطابق آمار یك سوم ازگرسن
درشرف مرگ هستند، اگر سینما بصورت
نیروی حیات‌بخش بکمك آنها بشتابد، درهدف
موفق شده است. برگمان میگوید دردنیا ه
چیز آسان‌تر ازاین نیست‌که وقتی تماشاچی
سینما بیرون می‌آید، توی‌کارگردان حالش
ازآنچه هست بدترکرده باشی. اگر میتوانی او
شادترکن. اینهم البته برای خودش یك تر اس
اینها همه جهات وجنبه‌های مختلف این قضیه‌ا
که موضوع را تا حدودی پیچیده میکند، ش
دیگری بآن میدهد وآن را قابل بحث میساز
بطوریکه نمیشود تنها یك پاسخ برای آن یافت
چون باید جا برای انواع مختلف فیلم برای ب
باز باشد. البته انواع فیلم دراشکال خوب. ف
سرگرم‌کننده وفیلم تفکربرانگیزکه ذهن او
برای پذیرش واقعیات آماده سازد. بخصوص
توجه بسطح سخیف سرگرمیهای سینمائی‌که برا
بچه‌ها وجود دارد وبعضی ازفیلمهای ایرانی
متأسفانه بچه‌ها بآن‌ها رغبت نشان میدهند ی
فیلمهای خارجی ازهمین نوع، وظیفه‌کسانی
قصد دارند فیلم جدی برای بچه‌ها بسازن
مشکل‌تر میشود. اگربخواهند دنباله‌روی هم
فیلمها باشندکه خود آن فیلمها باندازه‌کافی‌وج
دارند، اگر بخواهند درست نقطه مقابل آنها
بسازند بچه‌ها استقبالی نخواهندکرد. پس با
این وسط معدلی بوجود آوردکه هم توجه بچه
برانگیزد وهم اینکه بی‌ارزش‌نباشد. واین‌مسئله
است‌که پیداکردن راه حل برای آن مشکل اس

لطفاً ورق بزن

● کانون پرورش فکری کودکـان و نوجوانان اخیراً سینمائی را درتهران اجاره کرده وفیلمهای مخصوص بچه‌ها را در آنجا نشان میدهد آیا این عمل تاکنون بـا موفقیت روبرو بوده ونتایج رضایتبخشی از آن بدست آمده است ؟



ـ ازمدتها قبل کانون‌درصدد انجام این کار بود . ولی می‌بایستی ابتدا تسهیلاتی فراهم میشد. می‌بایستی بودجه‌ای فراهم میگردید وفیلم بتعداد کافی جمع‌آوری و دوبله میشد . انجام این کارها مقداری وقت لازم داشت . بهرحال خوشبختانه این کار شروع شد . با رجوع بآن فضای سینمائی که شما خوب درجریانش هستید ـ که متأسفانه روزبروز بدتر میشود ـ ومن که شخصاً یکی از عاشقان سینما بودم بیش ازیکماه است که فیلمی ندیده‌ام ، کارسازمانی که بخواهد چنین تشکیلاتی را راه بیاندازد ، بسیار مشکل‌تر خواهد بود . خوشبختانه تابحال استقبال آنقدر بوده که ما را در ادامه راه دلگرم سازد . امیدواریم که این استقبال همچنان ادامه یابد . مخصوصاً که مـا فیلمهای خوبی چه ازفستیوالها وچه ازخارج خریده‌ایم وقیمت‌بلیط راهم طوری تعیین کرده‌ایم که بچه‌هـا براحتی بتوانند فیلمها را ببینند . فیلمهای این سینما درعین تفریحی‌بودن ، مبتذل نیستند وجنبه‌های آموزنده هم دارند . ولی کانون امکانات وبودجه سایر دستگاهها را ندارد . شاید برای سایر دستگاهها براه انداختن یك سینمای تخصصی راحت‌تر باشد . اینست که کانون انتظار دارد این‌کار لااقل درحد مخارج صرف شده برایش اجر مادی دربرداشته باشد . چون نمیتواند سرمایه‌ای را وقف این‌کار کند . تابحال که نتیجه امیدوارکننده بوده است . اشکال کار ما اشکال کار کسی است که بخواهد وسط سروصدای خیابان یك دهن‌آواز بخواند . ولی گاهی‌اوقات خواننده آنقدر رو دارد که آوازش را میخواند !

● کانون خیال ساختن فیلم سینمائـی ندارد . بخصوص برای تأمین خوراك این سینما ؟



ـ فکر نمیکنم این‌کار با هدفهای کانون معارض باشد . اگر داستان بلند خوبی پیدا شود که بتوان با سرمایه معقولی آن را ساخت حتماً این‌کار را خواهدکرد . ولی مثل اینکه تابحال عملاً پیش نیامده . البته من برای اظهارنظر در این زمینه صلاحیت ندارم چون این‌کار جزء وظایف مرکز سینمائی ما است .

● در فستیوال امسال چه برنامـه‌ها دارید ؟



ـ چند برنامه جنبی داریم که یکی مرو
آثار «مانوئل اوترو» است. ازاین‌فیلمساز پارسا
دوفیلم خارج ازمسابقه نشان‌دادیم که یکی«ضدپ
بود ودیگری «آرس علیه اطلس» . خود او
عضو هیئت داوری است . یك برنامه مرور آث
هم ازکارهای « هری ترینکا » عروسکی س
معروف چکسلواکی داریم که چند سال پیش فو
کرد. ضمناً نمایشگاهی‌هم قراراست ازعروسکها
فیلمهای وی درجوار فستیوال تشکیل دهیم
شاید هم برنامه‌ای ازفیلمهای هشت میلیمتر
ساخته شده توسط اعضاء کتابخانه‌های بچه‌ها بطو
جنبی برگزارکنیم . هیئت داوری امسال عبار
خواهد بود ازمانوئل اوترو ـ خانم ژوزفی
دباکر که نویسنده فیلم است و ملیت بلژیک
دارد ـ یانوش تاسفتر فیلمساز لهستانی که فی
برادر هابیل را دوسال پیش از او دیدیم ـ او
هوفمان ستاریست و کارگردان فیلمهای بچه‌ها د
چکسلواکی که پارسال فیلم لوسی ومعجزه‌ها
از او درفستیوال نشان‌دادند. یك ژوری‌بین‌الملل
بچه‌ها هم خواهیم داشت .

صحنه‌ای ازفیلم ستاره دنباله‌دار اولین برنامهٔ سینمائی برای کودکان . . . .





علیاحضرت شهبانوی ایران به هنگام افتتاح فستیوال بین‌المللی کودکان ونوجوانان

● برنامه نمایش فیلمهای فستیوال امسال درکدام سینما برگزار خواهد شد ؟



ــ درهمان سینمائی‌که برای بچه‌ها اجاره کرده‌ایم‌که از سینماهای سالهای گذشته صندلی بیشتری دارد وطبعاً تماشاچی بیشتری میتواند درسالن حضور داشته باشد .

● دراینجا میخواستم سئوالی را مطرح سازم که مربوط به فستیوال کودکان نیست وتا حدودی جنبه شخصی وخصوصی دارد . سئوال من‌اینست‌که چرا بعدازسالهانقدنویسی ــ بخصوص اینکه دریك مجله صفحه‌ای دائمی داشتید ــ این کارراکنارگذاردید وبطوریکه دیده میشود دیگر رغبتی باین‌کار ندارید ؟ چه چیز باعث اخذ این تصمیم شد ؟



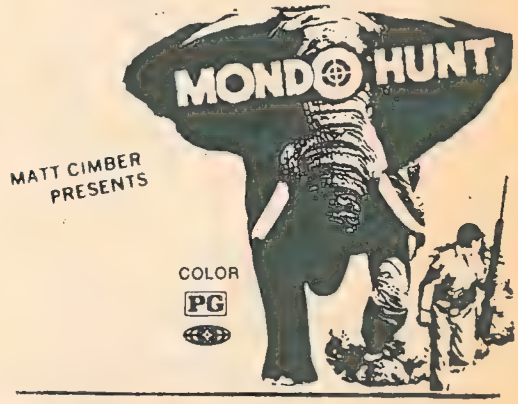
ــ من یك سئوال ازشما میکنم . دریك ماه گذشته چند فیلم دیدید وآخرین فیلمی‌که دیدید کدام بود ؟

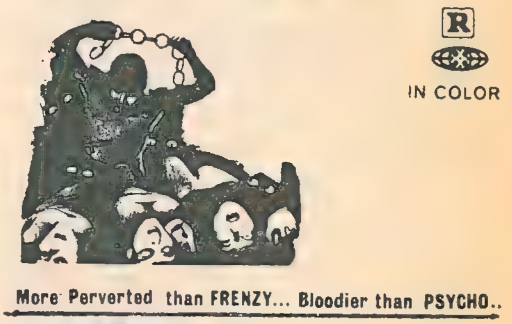
● چند فیلم دیدم‌که هیچکدام ارز نداشتند . منظورتان را می‌فهمم . این‌کار را بدلیل نبودن فیلم خوب تعطیل کرده‌ایــ می‌توانستید لااقل هربار فیلم خوبی روی پ می‌آید باز ادامه دهید .

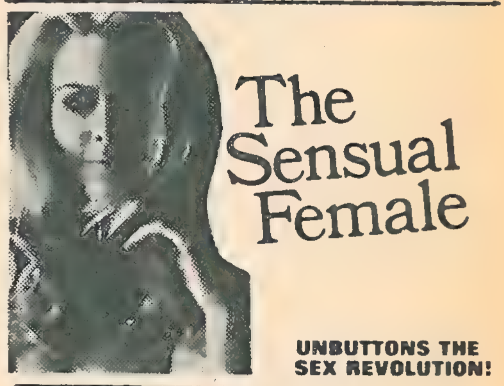


ــ اینطورکه من می‌بینم اوضاع سینما نه دراایران بلکه درتمام دنیا رو به وخامت میر اگر نگاهی به لیست فیلمهائی‌که دردنیا س میشود بیافکنید می‌بینید هیچکدام درانسان دیدن برنمی‌انگیزد . فیلمسازان خوب دیگر فیلم میسازند ویا اگر میسازند ازنظرکیفی سطحی پائین‌تر است . مثلاً الان‌که جان ف مرده است چه‌کسی را میشود بجای او گذا واقعاً که را میتوان‌گذارد ؟ سام پکین‌پارا ! چندکارگردان را میتوانید بشمرید‌که انسا اطمینان بدیدن‌فیلمهایشان‌برود ؟ کمبود فیلم اصلی نقدننوشتن من است . ازآن‌که بگذریم درحدود بیست‌ویکی دوسال‌است‌که نقد می‌نو شاید برای‌نگه داشتن این عشق وآن تشنگی خاصیت جذب‌که بعلت جوانی داشتم ، بودن سه فیلم خوب درسال‌کافی بود . چنانچه فیلم متوسط آن زمان را هم چندین‌بار میدیدیم بالاخره انسان خسته میشود . ازاینکه هرغ مسمومی را بجای غذای مطبوع وانرژی بخورد وبه بدن خود نیرو برسانــد ، به می‌آید . مثل اینکه فضای هنرهای عامه‌پس مثل سینمارفتن ویا نوشتن طوری شده‌که د جائی دیگر برای من وجود ندارد . نمیخ دراین مورد رأی صادرکرده باشم ولی این حقیقت است‌که همه چیز به ابتذال‌کشیده ش بخصوص‌فیلم‌که بطور تصادفی وبندرت شاید یکی دوتا دراینجا نمایش داده میشود . آنهم بیدار نگاه‌داشتن انسان‌بعنوان یك‌ناقد‌کافی‌نی حالا چطور میشود عشق بسینما را حفظ‌کرد را با تجدید خاطره‌ها میشود زنده نگه دا بعد هم اگر یکی دوفیلم استثنائی رسید ا میرود برای خودش می‌بیند ، لذتش را مب وازسینما بیرون می‌آید . دیگر احتیاجی به‌ت وتحلیل ندارد . مثل یك موجود زنده‌که درکلیتش دوست دارد . راجع به فیلم جان چه میشود نوشت ؟ خب همه میدانیم‌که ق است . فوق‌العاده است . نیاز به نوشتن یك م









ازنیاز به درمیان‌گذاشتن عشق با دیگران ناشی میشود مثل زمانی‌که انسان جوان است وعاشق میشود واحتیاج‌دارد تمام ریزه کاریهارا بادوستش درمیان بگذارد . اغلب طرف چیزی حس نمیکرد واگر با انسان پیوند قلبی‌داشت ، بخاطر این‌پیوند یك مقدار درقضیه شریك میشد . علت کناره گیری من همین‌ها بود . دراین دوسه ماه‌گذشته فقط «ماشین آرزو» را دیدم‌که بمن چسبید . البته قبلاً هم آنرا دیده بودم . چند فیلم ایرانی را هم دیدم‌که بیشتر برای تفریح وخنده بود ! به دیدن فیلمهائی نظیر عشق باکلفت دانمارکی یا چگونه یك جوان مجرد موفق باشیم دراین سن احتیاجی نمی‌بینم . شاید جوانان مجرد بدیدن این فیلمها واقعاً احتیاج داشته باشند ولی من ندارم .

● نظر شما راجع به نقد ونقدنویسی فعلی درایران چیست ؟



ــ من ازقضاوت‌کردن وفتوی‌دادن وحشت دارم ، این‌کار را خیلی راحت همه دارند انجام میدهند . آدم درکاری‌که هست بایدکار خودش را بکند ودیگران را هم بگذاردکه کار خودشان را بکنند . هرکس بایدگوشه‌ای ازاین بار را بگیرد وببرد . کسانی اگر باشندکه پرت میروند که خوب اصلاً درراه نیستند ، اگرکسی هست‌که درست‌کار میکند ، او هم بسهم خودش به قضیه خدمت میکند . بنابراین آدم بایدگوشه خودش را بسازد . من باین دلیل راجع به این موضوع نظر نمیدهم و هم‌چنین بدلیل اینکه واقعاً کار نقدنویسی را تعقیب نکرده‌ام . این اواخر نقد خوبی‌که خواندم ، نقدی بودکه درمجله نگین راجع به هفته فیلم ایران درپاریس نوشته بودند. شخصی بنام داود ایپکچی نوشته بودکه بنظر من خیلی خوب وفوق‌العاده بود . ازاینهاگذشته کار نقدنویسی برفیلم یك کار عارضی است . یعنی عارض برکاری است‌که‌کسی انجام داده است . یك نفر فیلمی ساخته عده‌ای هم می‌آیند زیرش سینه میزنند . مثلاً من ازاین فیلم خوشم آمده ومیخواهم این خوش‌آمدن را با دلیل وبرهان وتم تراشیدن توجیــه‌کنم . البته مصرف منتقد اینست‌که مثل عدسی آنامورفیك ، مفاهیم فشرده کارگردان را باز میکندکه عده بیشتری با فیلمها رابطه برقرارکنند . تا تماشاچی جدی فیلمها ، دوستهای انسان و همزبانهایش بیشتر بشونــد . مصرف منتقد شاید این باشد، ولی اینجا فیلم خوب بندرت می‌آید. اگر بیاید معجزه است . آلن‌دلون باید توش باشد ! تازه آنهم‌که میآید محال است درش دست نبرند . مثلاً همین «نخستین شب آرامش» که یکی ازبهترین فیلمهائی بودکه این اواخر دیده بودم . آدم می‌بیند ولذت هم می‌برد. چون ماشاءالله در درآوردن فیلم ماهر شده‌اند . آدم نمی‌فهمدکجایش را درآورده‌اند . ولی بعداً معلوم میشود این فیلم را درکانون فیلم نشان داده‌اند ویك سکانس طویل‌را ازآن درآورده‌اند. آدم احساس غبن میکند . احساس میکند احمق فرضش‌کرده‌اند. آدم با حالت‌کراهت وبیزاری ، با ترس بدیدن فیلمها میرود . یا آن فیلم «دریك روز روشن» که سه ربع ساعتش را درآوردند ، باین فیلم دیگر چکار میشودکرد ؟ زیباترین موجود عالم وقتی اعضای بدنش قطع شود دیگر زیبا نیست . این بودکه مسئولیت را ازخود کندم . این وظیفه و این قید توأم با ترس پس‌گردنی را ! حالا دیگر راحت شدم .



فرانك كاپرا در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

فرانك كاپرا یكی‌ازمعتبرترین كارگردانهای سینمای آمریكا در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران شركت میكند وقرار است یك برنامه مرور درآثار وی تـرتیب یابد. باین ترتیب دوستداران سینما فرصتی مغتنم خواهند یافت تا بتماشای برخی ازفیلمهای این‌كارگردان صاحب نام بنشینند. دراینجا زندگی‌نامه وفهرست‌كامل فیلمهای فرانك كاپرا ازنظرتان میگذرد:



۱ - بیوگرافی

۱۸۹۷ – تولد فرانك كاپرا درنوزدهم ماه مه در دهكده « باسكینو
(سیسیل).

۱۹۰۳ – مهاجرت خانواده‌كاپرا به‌آمریكا. پسربزرگ خانواده‌كه «
نام دارد ازسالها قبل درآمریكا مستقرشده‌است. كاپرا بعد
تحصیلات ابتدائی بمدرسه هنرهای دستی لوس‌آنجلس میرو

۱۹۱۵ – تحصیل درانستیتوی تكنولوژی‌كالیفرنیا. كاپرا برای تأ
مخارج تحصیلش شبهاكار میكند.

۱۹۱۸ – از انستیتوی تكنولوژی‌كالیفرنیا بعنوان مهندس شیمی فار
التحصیل میشود. درهمین سال وارد خدمت نظام شده ودرآ
به‌تدریس می‌پردازد. بعدازخاتمه خدمت نظام، كاری مناس
تخصصی‌كه دارد نمی‌یابد وسه سال بیكار میماند. (دربرخ
بیوگرافیهای‌كاپرا گفته شده است‌كه درسال ۱۹۲۱ وی در
فیلم وسترن رل سیاهی لشگر بازی‌كرده ومدتـی هم دس
«پل‌گرسون» تهیه‌كننده فیلمهای‌كوتاه بوده ودرسری‌كمدی
«كریستی» نقش «گگ‌من» – شوخی‌نویس – را‌داشته اس
ولی هیچكدام ازاین اطلاعات درخاطرات‌كاپراكه «نام با
عنوان» نام دارد، توسط خود وی تأیید نشده است).

۱۹۲۱ – دراین سال كاپرا ضمن آشنائی با «والترمونتاگ» كه شكسپی
است به هالیوود راه می‌یابد ونخستین فیلمش راكه ازیكی
اشعار «رودیاركیپلینگ» اقتباس شده میسازد. دراین
كوتاه مدت بازیگران غیرحرفه‌ای بازی دارند.

۱۹۲۲ – كاپرا تصمیم میگیرد قبل ازشروع‌كار فیلمسازی، اطلاع
كاملی ازجنبه‌های تكنیكی آن بدست آورد وروی همین
در لابراتوار «والتربال» بعنوان دستیار مشغول‌كار میگر
درعرض چند ماه تكنیك ظهورچاپ ومونتاژ فیلمهای خبر
تبلیغاتی وفیلمهای مستند تهیه شده توسط آماتورها را می‌آمو

۱۹۲۳ – «والتربال» قراردادی با «باب ادی» كارگردان فیلمهای‌ك
منعقد میسازد وازطریق همین قرارداد، كاپرا بعنوان متص
اثاثیه صحنه وبعد مونتور وشوخی‌نویس«گگ‌من» بكارگم
می‌شود.

۱۹۲٤ – كاپرا همراه «باب ادی» بهالیوود رفته و بتوصیه او بع
سناریست درسری فیلمهای «دسته ما» دراستودیوی «هال‌ر
استخدام میشود. شش‌ماه بعد بعنوان شوخی‌نویس به استود
«ملك سنت» راه می‌یابد. كاپرا روی سناریوی فیلمهای «
گریوز» آكتوركمدی‌كار میكند وهنگامیكه «ملك سنت»
«هری لنگدون» قـرارداد می‌بندد، كاپرا درنوشتن ا
سناریوی فیلمهای او همكاری مینماید.

۱۹۲۵ – «هری لنگدون» استودیوی «ملك سنت» را ترك‌كـرده
استودیوی «فرست نشنال» میرود. كاپرا را نیز همراه
می‌برد.

۱۹۲٦ – كاپرا سناریوی‌فیلم Tramp, Tramp, Tramp رانوشته‌وق
ازآن راكارگردانی میكند.

۱۹۲۷ – دراین سال كاپرا فیلمی بنام «بخاطر عشق مایك» میسا
با شكست روبرو میشود. بهمین علت به استودیوی «ملك س
باز میگردد وبمدت سه ماه دراین استودیو بكار شوخی‌ن
می‌پردازد. درپایان این سال قراردادی با استودیوی
منعقد میسازد ومدت دوازده سال منحصراً دراین استودیو
فیلمسازی مشغول میشود.

۱۹۳۹ – بعد ازپایان قراردادش با كلمبیا، كمپانی شخصی فیلمساز



کاپرا صحنه‌ای ازفیلم چای تلخ ژنرال ین راکارگردانی می‌کند

بنام «فرانك کاپرا پروداکشنز» با «رابرت ریسکین» تأسیس می‌کند.

۱۹۴۰ – کاپرا اولین فیلمش را برای آکادمی هنرهای سینمائی وعلوم می‌سازد.

۱۹۴۱ – کمپانی «فرانك‌کاپرا پروداکشنز» منحل شده وکاپرا مأمور خدمت درارتش میشود.

۱۹۴۲ – کاپرا درراس قسمت فیلمسازی‌ارتش‌قرارگرفته وهفت سناریست غیرنظامی را تحت استخدام درمیآورد و با همکاری آناتول لیتواك – آنتونی ویلر – لئونارد اسپیگل‌گلاس – اریك نایت – جیمز هیلتون – آلن ریسکین – ویلیام شیدر و بیل هنری شروع به تهیه یك سری فیلم مینماید که ازآن جمله میتوان: چرا می‌جنگیم – مجله سینمائی ارتش را ذکرکرد. کاپرا هم‌چنین تهیه فیلم «سرباز سیاه» بکارگردانی «استوارت هیسلر» را نظارت میکند.

۱۹۴۳ – کاپرا به قسمت روابط عمومی ارتش منتقل شده، بانگلیس میرود وفیلم «پیروزی‌تونسی» راکه محصول مشترك انگلستان‌وآمریکا است، کارگردانی میکند.

۱۹۴۵ – کاپرا از ارتش مرخص شده و با ویلیام وایلر و جورج استیونس کمپانی‌مستقل «لیبرتی فیلمز» را تأسیس میکند. توزیع فیلمهای این‌کمپانی را استودیوی آر. ك. او عهده‌دار میشود وهرکدام ازمؤسسین «لیبرتی فیلمز» شروع بساختن یك فیلم میکنند. کاپرا با همکاری دالتون ترومبو – مارك کانلی وکلیفورد اودتز سناریوئی نوشته است که آن را تحت عنوان «زندگی جالبی است» جلوی دوربین می‌برد.

۱۹۴۸ – جورج استیونس درکمپانی «لیبرتی فیلمز» فیلمی بنام «ماما را بخاطر می‌آورم» میسازد وبعد ازآن کاپرا وشرکایش تصمیم میگیرند کمپانی را به پارامونت واگذارکنند. کاپرا روی چند سوژه‌کار میکند ولی هیچکدام بعلت ضعف بودجه فیلم نمیشود.

۱۹۵۱ – قرارداد کاپرا با پارامونت به پایان میرسد.

۱۹۵۲ – کاپرا بعنوان عضو هیئت داوری درفستیوال بین‌المللی بمبئی شرکت میکند. سپس چند برنامه علمی برای تلویزیون تدارك می‌بیند. فعالیت کاپرا درتلویزیون تا سال ۱۹۵۷ ادامه پیدا می‌کند.

۱۹۶۴ – کمپانی «مارتین – مارتیا» فیلم‌کوتاهی بمناسبت افتتاح غرفه‌اش درنمایشگاه بین‌المللی نیویورك به کاپرا سفارش میدهد. کاپرا این فیلم را با نام «دستیابی بستارگان» میسازد.

۲ – فیلمهای کوتاه

۱۹۲۱ – The Ballad of Fultah fisher's boarding house – يكُ حلقه – کارگردان: فرانك کاپرا – اقتباس از یك شـ رودیارکیپلینگ.

۱۹۲۵ – **شکارچی غاز وحشی** – دوحلقه – کارگردان: لوید بیکن سناریست: فرانك‌کاپرا – بازیگران: بن توریین – مادلیـ هورلاك.

نخستین شعله او – پنج حلقه – کارگردان: هری ادواردز سناریست‌ها: آرتور ریپلی وفرانك‌کاپرا – هنرپیشگان: هر لنگدون – روت هیات.

فارلی – این فیلم‌که درسال ۱۹۲۵ تهیه شده بود، درسال ۹۲۷ بنمایش درآمد.

لباس ساده – دوحلقه – کارگردان: هری ادواردز– سناریست فرانك کاپـرا وآرتور ریپلی – بازیگران: هری لنگدون کلر کاشمن.

سیرك ازدواج – دوحلقه – کارگردان: دل‌لورد – سناریست‌ها فرانك کاپرا و ورنون اسمیت – بازیگران: بن توریین لوئیز‌کارور.

Super-hooper-dyne lizzies – دو حلقـه – کارگردان دل‌لورد – سناریست‌ها: فرانك کاپرا – جفرسون موفیت بازیگران: بیلی بیوان – اندی‌کلاید.

شکستن یخ – دوحلقه – سناریست‌ها: فرانك‌کاپرا وجفرسو موفیت – بازیگران: رالف‌گریوز – ماروین لوباچ.

صبح بخیر پرستار – دو حلقـه – کارگردان: دل‌لورد سناریست‌ها: فرانك کاپرا و جفرسون موفیت – بازیگران رالف‌گریوز – الیو بوردن.

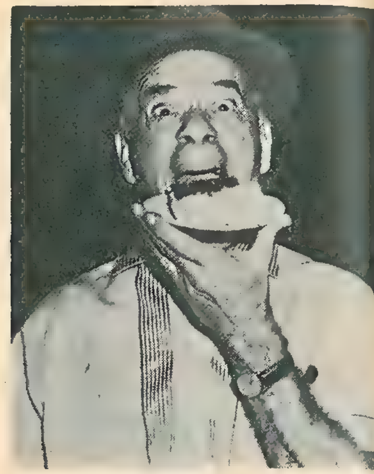
Cupid's Boots – دوحلقه – کارگردان: ادکندی– سناریسـ فرانك کاپرا – بازیگران: رالف‌گریوز – تلماهیل.

۱۹۲۸ – **شاهزاده خانم شناگر** – دوحلقه (رنگی) – کارگردان: آلـ گولدینگ – سناریست‌هـا: جیمز تینان و فرانك کاپرا بازیگران: دافنه پولارد – اندی‌کلاید.

دزد – دوحلقه – کارگردان: فیل ویتمن – سناریست‌ها: دیـ باروز وفرانك‌کاپرا – بازیگران: ریموند مك‌کی – روت‌هیات

۱۹۴۰ – The Cavalcade of academy awards – ۳۱ دقیقـه کارگردان: ایراجنت – تحت نظر: فرانك کاپرا – دراین فیـ

بت دیویس آکادمی هنرهای سینمائی وعلوم را معرفی میکند .
۱۹٦٤ – **دستیابی به ستارگان** – بیست‌دقیقه – کارگردان: فرانك کاپرا – فیلمی از افتتاح غرفه کمپانی « مارتین مارتیا » در نمایشگاه بین‌المللی نیویورك .



۳ – فیلمهای طویل

۱۹۲٦ – Tramp, Tramp, Tramp – ٦۲ دقیقه – کارگردان : هری ادواردز – سناریست‌ها : فرانك‌کاپرا و تیم‌ولن – بازیگران : هری لنگدون – جون‌کرافورد .
مرد نیرومند – هفت حلقه – کارگردان : فرانك کاپـرا – سناریست : آرتور ریپلی – بازیگران : هـری لنگدون – پرسیلیا بونت .
۱۹۲۷ – **شلوارهای بلند** – شش حلقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست : آرتور ریپلی – بازیگران : هـری لنگدون – پرسیلیا بونت .
بخاطر عشق مایك – هفت حلقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست : کلارکسون میلر – بازیگران : کلودت کلبرت – بن لایون .
۱۹۲۸ – **آن نوع چیز** – (کلمبیا) – هفت حلقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست : المرهریس – بازیگران : ویولا دانا – رالف‌گریوز .
پس اینست عشق ؟ – (کلمبیا) – هفت حلقه – کارگردان : فرانك‌کاپرا – سناریست : نورمن اسپرینگر – بازیگران : شرلی میسون – ویلیام‌کولیر .
صنم بامدادی – (کلمبیا) – شش حلقه – کارگردان : فرانك کاپرا– سناریست: المرهریس– بازیگران: بسی‌لاو– جانی‌واکر .
راه قدرت – (کلمبیا – فرانك کاپرا) – شش حلقه – کارگردان: فرانك کاپرا – سناریست : پیتر مایلن – بازیگران : میچل لوئیس – ویلیام نورتن‌بیلی .
باخزها بگو – (کلمبیا– فرانك کاپرا) – هفت‌حلقه –کارگردان: فرانك‌کاپرا – سناریست : فرانك‌کاپرا – بازیگران : فرانسیس بوشمن – هلن چدویك .
زیردریائی – (کلمبیا) – نه حلقه – کارگردان : فرانك‌کاپرا – سناریست : دوروتی هاول – بازیگران : جك هولت – دوروتی رویر .
قدرت مطبوعات – (کلمبیا) – هفت حلقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست‌هـا : فردریك تومپسون و سونیا لوین – بازیگران : داگلاس فرنبکس جونیور – جوبینا رالستون .
۱۹۲۹ – **نسل جوانتر** – (کلمبیا) – هشت حلقه – کارگردان : فرانك

کاپرا – سناریست : سونیا لوین – بازیگران : جین هرشولت لینا بسکت .
حادثه دونووان – (کلمبیا) – ۸۰ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست‌ها: هواردگرین و دوروتی‌هاول – بازیگران جك هولت – دوروتی رویر .
۱۹۳۰ – **زنهای زمان فراغت** – (کلمبیا) – ۹۸ دقیقه – کارگردان فرانك‌کاپرا – سناریست : جوسورلنیگ – بازیگران : بارابا استانویك – رالف‌گریوز .
باران یا آفتاب – (کلمبیا) – ۹۰ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا– سناریست‌ها: دوروتی هاول وجوسورلنیگ– بازیگران جوکوك – لوئیس فزندا .
۱۹۳۱ – **راندنی** – (کلمبیا) – ده حلقه – کارگردان : فرانك کاپرا سناریست : جوسورلنیگ – بازیگران : جك هولت – رال گریوز .
زن معجزه – (کلمبیا – فرانك‌کاپرا) – نه حلقه – کارگردان فرانك‌کاپرا – سناریست : جوسورلنیگ – بازیگران : بارابا استانویك – دیوید منرز .
بلوند پلاتینی –(کلمبیا – فرانك‌کاپرا)– نه حلقه –کارگردا فرانك کاپرا – سناریست : جوسورلنیگ – بازیگران : لر یانگ – رابرت ویلیامز .
۱۹۳۲ – **ممنوع شده** – (کلمبیا) – نه حلقه – کارگردان : فرانك‌کاپرا سناریست : جوسورلنیگ – بازیگران : بارابارا استانویك آدولف منجو – رالف بلامی .
جنون آمریکائی – (کلمبیا) – هشت حلقه – کارگردان فرانك‌کاپرا – سناریست : رابرت ریسکین – بازیگران : وال هوستون – پت اوبراین .
چای تلخ ژنرال ین – (کلمبیا) – ۸۹ دقیقه – کارگردان فرانك‌کاپرا – سناریست : ادوارد پانامور – بازیگران : بارابا استانویك – گوین‌گوردون .
۱۹۳۳ – **خانم یك روزه** – (کلمبیا) – ۸۸ دقیقه – کارگردان : فران کاپرا – سناریست: رابرت ریسکین – بازیگران: وارن ویلیامز لی رابسون .
بلیط برادوی – (کلمبیا) – یازده حلقه – کارگردان : فران کاپرا – سناریست: رابرت ریسکین – بازیگران: وارنر باکستر میرنالوی .



صحنه‌ای از نمی‌توانی با خودت ببری

۱۹۳٦ – **آقای دیدز بشهر میرود** – (کلمبیا) – ۱۱۵ دقیقه – کارگردان: فرانك کاپرا – سناریست : رابرت ریسکین – بازیگران : گاری کوپر – جین آرتور .

۱۹۳۷ – **افق گمشده** – (کلمبیا) – ۱۱۸ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست : رابرت ریسکین – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین – بازیگران : رونالدکولمن – جین ویات .

۱۹۳۸ – **نمیتوانی با خودت ببری** – (کلمبیا) – ۱۲۷ دقیقه – کارگردان: فرانك کاپرا – سناریست : رابرت ریسکین – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین – بازیگران : جیمزاستوارت – جین‌آرتور – لیونل باریمور .

۱۹۳۹ – **آقای اسمیت به واشنگتن میرود** – (کلمبیا) – ۱۲۷ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست : سیدنی بوچمن – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین – بازیگران : جیمز استوارت – جین آرتور – کلود رینس .

۱۹٤۱ – **جان دو را ملاقات‌کن** – (برادران وارنر) – ۱۳۵ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست : رابرت ریسکین – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین – بازیگران : گاری‌کوپر – باربارا استانویك .

ارسنیك و تورکهنه – (برادران وارنر) – ۱۱۸ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست‌ها : جولیوس اپستین و فیلیپ اپستین – موسیقی متن : ماکس اشتاینر – بازیگران : گاری‌کوپر – ریموند ماسی – پیترلور – جك‌کارسون .

۱۹٤٦ – **زندگی جالبی است** – (لیبرتی – آر . ك . او) – ۱۳۰ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست‌ها : فرانسیس گودریچ – آلبرت هکت وفرانك‌کاپرا – موسیقی‌متن : دیمیتری تیومکین – بازیگران : جیمز استوارت – دونارید – لیونل باریمور – توماس میچل .

۱۹٤۸ – **حالت اتحاد** – (متروگلدوین‌مایر) – ۱۲٤ دقیقه – کارگردان: فرانك کاپرا – سناریست‌ها : آنتونی ویلر ومیلس کانلی – موسیقی متن : ویکتور یانگ – بازیگران : اسپنسر تریسی – کاترین هپبورن – وان جانسون – آنجلا لنزبوری – آدولف منجو .

۱۹۵۰ – **سواری مرتفع** – (پارامونت) – ۱۱۲ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست : رابرت ریسکین – موسیقی متن : ویکتور یانگ – بازیگران : بینگ‌کرازبی – چارلز پیکفورد .

۱۹۵۱ – **مهترها اینجا می‌آیند** – (پارامونت) – ۱۱۳ دقیقه – کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست : ویرجینیا فان‌آپ – بازیگران : بینگ کرازبی – جین وایمن – آلکسیس اسمیت .

۱۹۵۲ – **زنها بطرف غـرب** – (متروگلدوین‌مایر) – ۱۱٦ دقیقه – کارگردان : ویلیام ولمن – سناریست : چارلز شنی – اق[...] ازیك سوژه اوریژینال ازفرانك کاپرا – بازیگران : را[...] تیلور – دنیس دارسل .

۱۹۵۹ – **سوراخی در سر** – (یونایتدآرتیستز) – ۱۲۰ دقیقه – کارگرد[...] فرانك‌کاپرا – سناریست : آرنولد شولمن – موسیقی م[...] نلسون رایدل – بازیگران : فرانك سیناترا – ادوارد . [...] رابینسون – الئنورا پارکر .

۱۹٦۱ – **جیبی پر از معجزه** – (یونایتـدآرتیستز) – ۱۳٦ دقیا[...] کارگردان : فرانك کاپرا – سناریست‌ها : هال‌کنتر و [...] توگند – بازیگران : گلن‌فورد – بت دیویس – هوپ لن[...] آرتور اوکانل – پیترفالك – توماس میچل .

٤ – فیلمهای زمان جنگ

سری فیلمهای **«چرا می‌جنگیم»** ازسال ۱۹٤۲ تا ۱۹٤۵

۱۹٤۲ – **مقدمه‌ای برجنگ** – تهیه‌کننده : وزارت‌دفاع – اداره اطلاع[...] کارگردان : سرگرد فرانك‌کاپرا – سناریست : سرگرد ا[...] نایت – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین .

حمله نازیها – تهیه‌کننده : وزارت‌دفاع – کارگردان‌ها : سر[...] فرانك‌کاپرا و سرگرد آناتول لیتواك – سناریست : سر[...] اریك نایت – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین .

۱۹٤۳ – **تفرقه بیانـداز وحکومت‌کن** – تهیه‌کننده : وزارت دفا[...] کارگردان‌ها : سرگرد فرانك‌کاپرا و سرگرد آناتول لیتوا[...] سناریست : سرگرد آنتونی ویلر – موسیقی متن : دیمی[...] تیومکین .

نبرد بریتانیا – تهیه‌کننده : وزارت‌دفاع – کارگردان‌وسناری[...] سرگرد آنتونی ویلر – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین – [...] نظر : سرگرد فرانك‌کاپرا .

نبرد روسیه – تهیه‌کننده : وزارت دفاع – کارگردان : سر[...] آناتول لیتواك – سناریست‌ها : سرگرد آناتول لیتواك و سر[...] آنتونی ویلر – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین – تحت نـ[...] سرگرد فرانك‌کاپرا .

۱۹٤٤ – **نبرد چین** – تهیه‌کننده : سرویس سینمائی‌ارتش – کارگردا[...] سرگرد فرانك‌کاپرا و سرگرد آناتول لیتواك – سناری[...] سرگرد آنتونی ویلر – موسیقی متن : دیمیتری تیومکین .

۱۹٤۵ – **جنگ بآمریکا می‌آید** – تهیه‌کننده : سرویس سینمائی ارتـ[...] کارگردان : سرگرد آناتول لیتواك – سناریست‌ها : سر[...] آناتول لیتواك و سرگرد آنتونی ویلر – موسیقی متن : دیمی[...] تیومکین – سری دوم فیلمهای **«متحدت را بشناس – دشمنـ[...] بشناس»** از ۱۹٤۳ تا ۱۹٤۵ .

۱۹٤۳ – **متحدت بریتانیـا را بشناس** – تهیه‌کننده : وزارت دفا[...] کارگردان وسناریست : سرگرد آنتونی ویلر – موسیقی م[...] دیمیتری تیومکین – تحت نظر : سرگرد فرانك‌کاپرا .

۱۹٤۵ – **دشمنت ژاپن را بشناس** – تهیه‌کننده : سرویس سینمائی ارتـ[...] کارگردان : سرگرد فرانك‌کاپرا – سناریست : آلن ریسکـ[...] موسیقی متن : دیمیتری تیومکین .

دشمنت آلمان را بشناس – تهیه‌کننده : سرویس سینمائی ارتش–
کارگردان : گروهبان گوتفرید راینهاردت – سناریست‌ها :
گروهبان گوتفرید راینهاردت وسرگرد آنتونی ویلر– موسیقی
متن : دیمیتری تیومکین – تحت نظر : سرگرد فرانك کاپرا .
درسال ۱۹۴۳ سرگرد فرانك کاپرا باهمکاری جورج استیونس–
جان هیوستون وسرگرد آنتونی ویلر فیلمی بنـام «**پیروزی
تونسی**» را میسازد . درسال ۱۹٤٤ فیلم « **سرباز سیاه** » را
«**استوارت هیسلر**» میسازد وفرانك کاپرا برآن نظارت میکند .
درهمین سال سری فیلمهای « **مجله سینمائی نیروی دریائی** »
به‌کارگردانی «لئونارد اسپیگل‌گلاس» وتحت‌نظرسرگردفرانك
کاپرا تهیه میشود .

۱۹٤۵ – **Two Down - One to go** – سرگرد فرانك کاپرا – سناریست:
سرگرد آنتونی ویلر– سکانسهای نقاشی متحرك : والت دیزنی–
موسیقی متن : دیمیتری تیومکین .

۵ – تلویزیون

درطول سالهای ۱۹۵۲ تا ۱۹۵٦ فرانك کاپرا چهارفیلم مستند
علمی برای‌کارخانه AT & T میسازدکه عبارتند از :

آقای ما : خورشید
هموی جادوگر
مسئله عجیب اشعه‌های‌کیهانی
مته اورا ، الهه آزاد

٦ – پروژه‌ها

۱۹۳٤ – **روسی** – (متروگلدوین‌مایر) – فیلم سرگذشت یك مهندس
آمریکائی استکـه برای ساختن یك سد بشوروی میرود –
بازیگران : والاس‌بری – جون‌کرافورد – فرانك‌کاپرا ازطرف
استودیوی‌کلمبیا به متروگلدوین‌مایر قرض داده شد تا این فیلم
راکارگردانی‌کند . ولی بعداً «ایروینگ تالبرگ» را مأمور
ساختن این فیلم‌کردند .

۱۹٤۸ – **ترغیب دوستانه** – (پارامونت) – دراین فیلم قرار بود بینگ
کرازبی و جین‌آرتور بازی‌کنند ولی سرانجام درسال ۱۹۵۳
ویلیام وایلر آن را باشرکت‌گاری‌کوپر ساخت .

تعطیلات رومی – این فیلم نیز قرار بود با شرکت الیزابت تیلور
وکاری‌گرانت تهیـه شود ولی ویلیام وایلر آن را در سال
۱۹۵۳ ساخت .

زنها بطرف غرب – (پارامونت)– فرانك‌کاپرا سناریوی این
فیلم را نوشته بودکه سه سال بعد توسط ویلیام ولمن ساخته شد .

واگن سرپوشیده – بازسازی ازفیلم «جیمزکروز» که هرگز
ساخته نشد .

زن متشخص – (پارامونت)– این فیلم هم ساخته نشد .

۱۹۵۷ – **جوزف وبرادرانش** – (کلمبیا) – فرانك‌کاپرا سناریوی اولیه
این فیلم را نوشته بود ولی با مرگ «هری‌کهن» تهیه‌کننده
تهیه فیلم منتفی شد .

۱۹۵۹ – **سرگذشت جیمی دورانت** – (کلمبیا) – بعد ازفیلم «سور
درسر» فرانك‌کاپرا سناریوی این‌فیلم را نوشت وقراربود د
دین‌مارتین – فرانك سیناترا وبینگ‌کرازبی بازی‌کنند . فر
کاپرا بدلایل هنری خودرا کنارکشید .

۱۹٦۰ – **بهترین مرد** – این فیلم درسال ۱۹٦٤ توسط «فرانکلین شاف
ساخته شد .

مفهوم خیانت – ازکتاب «ربکاوست» که تهیه آن منتفی

۱۹٦۳ – **دنیای سیرك** – فرانك‌کاپرا شش‌ماه روی سناریوی این فیلم
کرد وسه ماه مقدمات تهیه آن را فراهم آورد . ولی جان
تقاضای تغییراتی درسناریوکرد وبهمین علت فرانك‌کاپرا
خودرا به هنری هاتاوی داد .

۱۹٦٤ – **گرفتار درفضا** – (کلمبیا) – این فیلم درسال ۱۹٦۹ تو
جان استورجس ساخته شد وفرانك‌کاپرا جونیور درتهیه
سهیم بود .



صحنه‌ای از «بلوند پلاتینی



این مطلب که در دوقسمت وبه‌ترتیب از دائرةالمعارف بین‌المللی‌فیلم (راجرمنول) و «راهنمای بین‌المللی فیلم» (پیتر کاوی) استخراج‌شده ، تنها درسطح یك مرورتاریخی برسینماهای‌درحال‌رشدکشورهای‌حوزه آمریکای لاتین به‌کار خواننده‌اش می‌آید ، اما نوشته‌ئی که به‌سینمای آمریکای لاتین می‌پردازد ، حق واقعی وسزاوار مطلب را زمانی پرداخته است که ارزشهای کیفی و مسائل «سیاسی – اجتماعی» مطرح دراین سینما را هم به‌بوته تحلیل کشیده باشد – که این مجالی وسیعتر می‌طلبد ، امید است که بزودی چنین مجالی دست دهد .

سینما درکشورهای امریکای لاتین

ترجمه‌ی : جمشید اکرمی

پرچمداران فیلمسازی در ممالك حوز
آمریکای‌لاتین ، بطورعمده ، سه‌کشور مکزیك
برزیل وآرژانتین هستند .

آمارمربوط به سینمای‌این‌کشورها براسا
تازه‌ترین بررسی انجام گرفته ، به قرار زیر است
مکزیك سالی ٦۰ فیلم تولید می کند وبرا
حدود ٤۰ میلیون نفوس خود ، دوهزار سال
سینما دارد .

دربرزیل نیز سالانه به طور متوسط ۰
فیلم تولید می‌شود و ۳۲۵۰ سالن سینما، نیازها
تماشای فیلم ۷۵ میلیون نفرجمعیت این‌کشور ر
برمی‌آورد .

آرژانتین ، سالی سی فیلم تولید می‌کن
ودراین‌کشور درمقابل ۲۰ میلیون نفوس، تعدا
دوهزار سالن سینما هست .

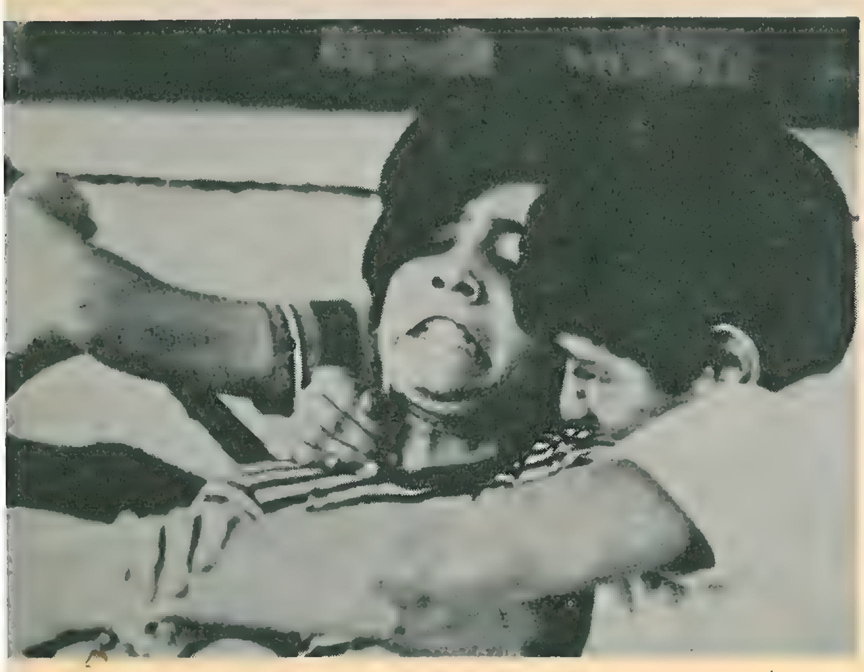
صرفنظر ازکشورهای یاد شده ، درمقیاس
محدودتر، کوبا ، شیلی ، کلمبیا ، پرو و ونزوئ
هم کوششهائی چشمگیردرزمینهٔ تولید فیلم دارند
کوششهائی‌که ارزشهای کیفی آنها برارزشها
کمیشان می‌چربد .

کشورهای اسپانیائی زبان آمریکای لاتی
هردو لهجهٔ مکزیکی وآرژانتینی را پذیرفته‌اند

بالا: پوست تابستان (لئوپولد توره نیلسون) – ۱۹۶۱
وسط: مارتین‌فیرو (لئوپولدو توره نیلسون)– ۱۹۶۹
پائین: سیل (فرناندو بیری)







آرژانتین

عاملی که درآغاز اشتیاقهائی به فیلمسازی بومی درآرژانتین برانگیخت، حضور جمعی از فیلمسازان ممتاز وشاخص فرانسوی بودکه در سالهای جنگ جهانی دوم، «پاریس تحت اشغال آلمانها» را به سوی آرژانتین ترک گفته بودند، کسانی‌مثل«پی‌یرشنال»، «ژاك رمی» وهمچنین «لوئی ژووه»ی بازیگر. سینمای آرژانتین ارزشهای واقعیش را برای نخستین‌بار بافیلمی از «لوئی ساسلاوسکی» به‌نام La Dama Duende نشان داد. این فیلم در اولین دورهٔ پس ازجنگ فستیوال کان یك جایزه گرفت.

مهمترین‌فیلمساز دورهٔ پس‌ازجنگ سینمای آرژانتین، بی‌تردید «هوگوفره‌گونز» است‌که زمانی چند هم در هالیوود بوده و فیلمش Donde Mueren las Palabras (۱۹٤٦) به تمامی یك تراژدی شاعرانه بود.

یکی‌دیگرازکارگردانهای‌معروف‌بعدازجنگ **«ماریو سوفنچی»** (Martin Fierro Celos) بود. فیلمهائی‌که دراین دوره ساخته شدند، اکثراً ازمنابع ادبی اروپا سوژه‌هایشان را می‌یافتند. برجسته‌ترین فیلمساز آرژانتینی دهه‌های

پنجاه و شصت ، **لئوپولدو توره نیلسون**[1] بودکه بررسی‌های انتقادی ـ اجتماعی وی ازجامعهٔ بورژوای آرژانتینی ، گرچه جوایز بسیار از آنسوی مرزهای کشورش بهمراه آورد ، اما در خود آرژانتین کمتر مورد توجه قرار گرفت .

درسالهای اخیر، توره نیلسون ، ساختن فیلمهائی ازجنس همان فیلمها راکه شهرت وی مدیون آنهاست ، بسیار دشوار یافته وبه ناچار به ساختن فیلمهای «عظیم» وپرخرج پرداخته است . آخرین کار او ساختن و رسیون تازه‌ئی از «مارتین‌فی‌یرو» (۱۹۶۹) بود براساس‌افسانهٔ زندگی قهرمان معروف آرژانتینی .



آواز دریا (آلبرتو کاوالکانتی) - برزیل - ۱۹۵۳

برزیل

سینمای برزیل‌که تا سال ۱۹۶۰ زیر سایهٔ سنگین نام **«آلبرتو کاوالکانتی»** بود ، در دههٔ شصت سرانجام تحولاتی بنیانی به خود دید . سهمی ازاین تحول ناشی ازتأسیس انستیتوی ملی سینما به سال ۱۹۶۶ بودکه به لطف جوایز مالی وافزودن برعایدی تهیه‌کنندگان ، تولید فیلمهای بلند وکوتاه با ارزش را تشویق‌کرد . بهرحال اکثر فیلمها به قصد عرضهٔ کارهای تفریحی و سرگرم‌کننده تهیه می‌شوند ومردم هم بخوبی از آنها استقبال می‌کنند . بنابراین سینمای برزیل نه درسطح فیلمهای هنریش، ونه درسطح فیلمهای تجاریش‌ازدشواریهای مالی بخصوصی‌رنج‌نمی‌برد. سینمای اول را دولت حمایت می‌کند وسینمای دوم را مردم .

نهضتی‌که دردههٔ اخیر ـ باچشمی‌به‌پرداخت سوژه‌های غریب و غیرعادی ـ در برزیل سر برافراشت وبه «سینمای نو» مشهورشد به‌دستهای توانای نسل تازه‌ئی ازفیلمسازان برزیلی تولد وپرورش یافت . **گلوبر روشا** ، **روی‌گوئه‌را** ، **نلسون په‌ری‌یرا** ، **دوس‌سانتوس** ، **روبرتو سانتوز**، **جولیوبرسان** ازپرچمداران وچهره‌های شاخص این نهضت به شمار می‌آیند.

گرچه « آنتونیو ـ داس ـ مورتس » **گلوبر روشا** جایزهٔ بهترین‌کارگردانی جشنوارهٔ کان را به سال ۱۹۶۹ گرفت ، مع‌الوصف‌گروه کوچك فیلمسازان منتسب به سینمای نو هنوز برهدف اصلیش‌که کسب کنترل کامل برفیلمهایشان باشد ، چنگ نینداخته است . همچنین ، سانسور برزیل مقررات سختگیرانه‌ئی دارد واین بیش‌از پیش بردشواری‌کار فیلمسازان « سینمای نو » می‌افزاید .

ازفیلمهای مشخص فیلمسازان « سینمای نو» ی برزیل می‌توان ازاین فیلمها اسم برد :

گلوبرروشا : (۱۹۶۱) Barravento

Deus e o diabo na terra do sol (۱۹٦٤)

آنتونیو ـ داس ـ مورتس (۱۹٦۹) .

روی‌گوئه‌را : (۱۹٦۲) Oj Cafajestes

(۱۹٦٤) Oj Fuzis ، وخارج از برزیل : شکارچیان شیرین (۱۹٦۹) و **خدایان** و شیطان (۱۹۷۰) .

والتر هوگوخوری : (۱۹۷۰)

O Palcio des Anjos

خواکیم پدرود آندراده : (۱۹٦۹)

Macunaima

کارلوس دیه‌گو : **شهر بزرگ** (۱۹٦٦)

بازتاب فریاد (۱۹٦۹) ، (۱۹۷۱)

Oj Herdeiros

جولیوبرەسان : (۱۹۷۰)

Matou a familia e foi ao Cinema

Um Anjo Nasceu (۱۹۷۰)

نلسون په‌ری‌یرا دوس سانتوس : گرسنه عشق (۱۹٦۹) ، فرانسوی‌کوچولوی من ، چه مرد خوشمزه‌ئی بود (۱۹۷۱) .

مکزیك

مکزیك هم مثل‌آرژانتین، ابعاد ملی‌سینما
خودرا درزمان جنگ‌یافت. مناظر وچشم‌اندازها
این‌کشور ومعماری ونور طبیعیش به فیلمها
مکزیکی راه یافته وبه‌آنها‌تشخصی‌خاص‌بخشید
امروزه ازاین فیلمها به عنوان درامهائی ک
مایه‌هایشان را ازمحلهای تهیه‌شان می‌گرفتن
یاد می‌شود (صرفنظر ازمحصولات آمریکائی
درمکزیك ساخته می‌شدند ، مثل دهکدهٔ فرامو
شدهٔ «هربرت‌کلاین» ـ ۱۹٤۱) .

یکی از نخستین فیلمهائی‌که این تشخ
آشکار را داشت ، **«شب مایاها»** ساختهٔ **«پانچ
کابره‌را»** بودکه در **«یوکاتان»** دراواسط د
سی ساخته شد و «آرتورو دی‌کوردووا» درآ
شرکت داشت .

اما ، ازاین میان ، فیلمهائی‌که به شهر
بیشتری رسیدند ، فیلمهائی بودندکه توس
«امیلیو فرناندز» کارگردانی شدند و «گابری
فیگوئه‌روا» فیلمبردار برجسته مکزیکی ، آنها
فیلمبرداری‌کرده بود . فیلمهائی مثل **«مطرود»**
«گل وحشی» و **«ماریا کاندلاریا»** (۱۹٤۳)
درهرسه آنها «دولورس‌دل‌ریو» بازی داشت
فرناندز ، علاوه براین «ماریا فلیکس»
در**«دیگران»**و Enamorada کارگردانی‌کر
درفیلم اخیر ـ همچنانکه در «ماریاکاندلاریا»
یك‌چهره‌جوان‌ومستعددرخشید، پدروآرمنداریز
درشرایطی‌که پولسازترین بازیگر مکزیک
«خورخه نگره» بود ، این‌آکتور ریزنقش و
استعداد « کانتین فلاس » (نام اصلی « مار
موره‌نو ») بودکه به‌یك‌کلاس بازیگری درسط
جهانی دست‌یافت. او ازیك بچه خیابانی ولگر
مکزیکی ، کاراکتری ساخت که بزودی شهر

۱ ـ «لئوپولدو توره نیلسون» دردومین جشنواره جهانی فیلم تهران بعنوان یکی از اعضای هیأت داوری حضور خواهد داشت .









لاسولدادرا (خوزه بولانوس)
ستون وسط بالا : El Rebozo de Soledad
(روبرتو گاوالدون)
ستون وسط پائین : رومئووژولیت (مکزیك – ۱۹۴۳)
ستون آخر : نازارین (لوئی بونوئل)

سراسرحوزهٔ اسپانیائی زبان‌آمریکای‌لاتین شد. وی درخود گونه‌ئی شناخت روانی جهانی دمیدکه همه جا ظهوری جذاب داشت وحتی راه به‌آنجا بردکه وی را با **چارلی چاپلین** مقایسه کردند.

فیلم پس‌ازفیلم، وی‌کاراکترهای بسیاررا دریك قالب‌کمیك منحصر به خویش عرضه‌کرد: رومئو، دارتانیان، یك پاسبان درفیلم «سرباز ناشناس»، وحتی یك واسطهٔ روحانی درفیلم «من یك فراری هستم». شخصیت‌کانتین فلاس برهمه فیلمهایش مسلط بود، البته این فیلمها هم به نوبهٔ خود ازسادگی خاصی برخوردار بودند.

شرکت در ساختهٔ معروف «مایکل تاد» **دور دنیـا درهشتاد روز** وی را درسراسر دنیا سرشناس ساخت.

درخلال دههٔ ۱۹۵۰ تهیهٔ فیلمهای مکزیکی به سرعت توسعه یافت وبخصوص اعتنای خاصی به تولید فیلمهای مشترك با فرانسه واسپانیا نشان داده شد. همچنین شخصیت برجسته‌ئی که کارهای درخشانی در سینمای مکزیك ارائه کرد، **لوئی بونوئل** بودکه به سال ۱۹٤۷ به مکزیکو رفت.

فیلمهای مکزیکی‌که توسط‌کارگردانهای دیگر ساخته شده نیز کمابیش موفقیتهائی گاه‌به‌گاه درخارج داشته‌اند. منجمله «ریشه‌ها» ساختهٔ **بنیتو آلازراکی** و Torero یك قطعـهٔ مستند دربارهٔ گاوبازی ساختهٔ **کارلوس‌ولو**.

درچند سال اخیر، درسینمای مکزیك یك استعداد غریب سر برآورده است: **آلکساندرو خودوروسکی** که فیلمهایش سرشار از خشونتی سوررئالیستی، وازنظربصری‌تهییج‌کننده هستند. شاخص‌ترین کار او El Topo (۱۹۷۰) است.

نقل از:
(The International Encyclopedia of Film)

آرژانتین

درسال۱۹۷۲، افزایش‌فوق‌العادهٔ هزینه‌ها، روند تولید فیلم را درآرژانتین‌آسیب‌پذیرساخت، مضافاً آنکه سیاست روشنی هم جهت اعطای اعتبارات ویا معافیتهای مالیاتی درکار نبود. ازسوی دیگر، سانسور وفشارهای اقتصادی هم به سهم خود دشواریهای بازدارنده‌ئی برسرراه گسترده بودند. مع‌الوصف سینمای آرژانتین در سال گذشته، دوگرایش عمده نشان می‌دهد: تهیهٔ حماسه‌های‌تاریخی‌یامردمی‌که غالباً ازحمایت‌پولی دولت هم برخوردار است، ویا تهیهٔ محمل‌هائی سینمائی‌جهت ارائه آوازهای خوانندگان موزیك پاپ. این فیلمها، بازارهای نواحی محلی ونیز قسمتهای اسپانیائی زبان نیویورك را می‌پوشانند.

استثنای‌بزرگ این‌دوگرایش مسلط را باید فیلم «مافیا»ی **لئوپولدو توره‌نیلسون** دانست، یك اثر پرآکسیون دربارهٔ جنگ‌گانگسترها در دههٔ سی. این فیلم پس ازیك سری حماسی‌های تاریخی، برای کارگردانش بازگشتی بود بـه سرزمین‌های مألوف ووضعیت‌های آشنایش. این فیلم به‌بهترین فروشی‌که یك فیلم‌آرژانتینی ظرف پنجسال گذشته داشته است، دست یافت. این یکی ازآن فیلمهائی‌است‌که امروزه منتسب به «سینما موازی» قلمداد می‌شوند.

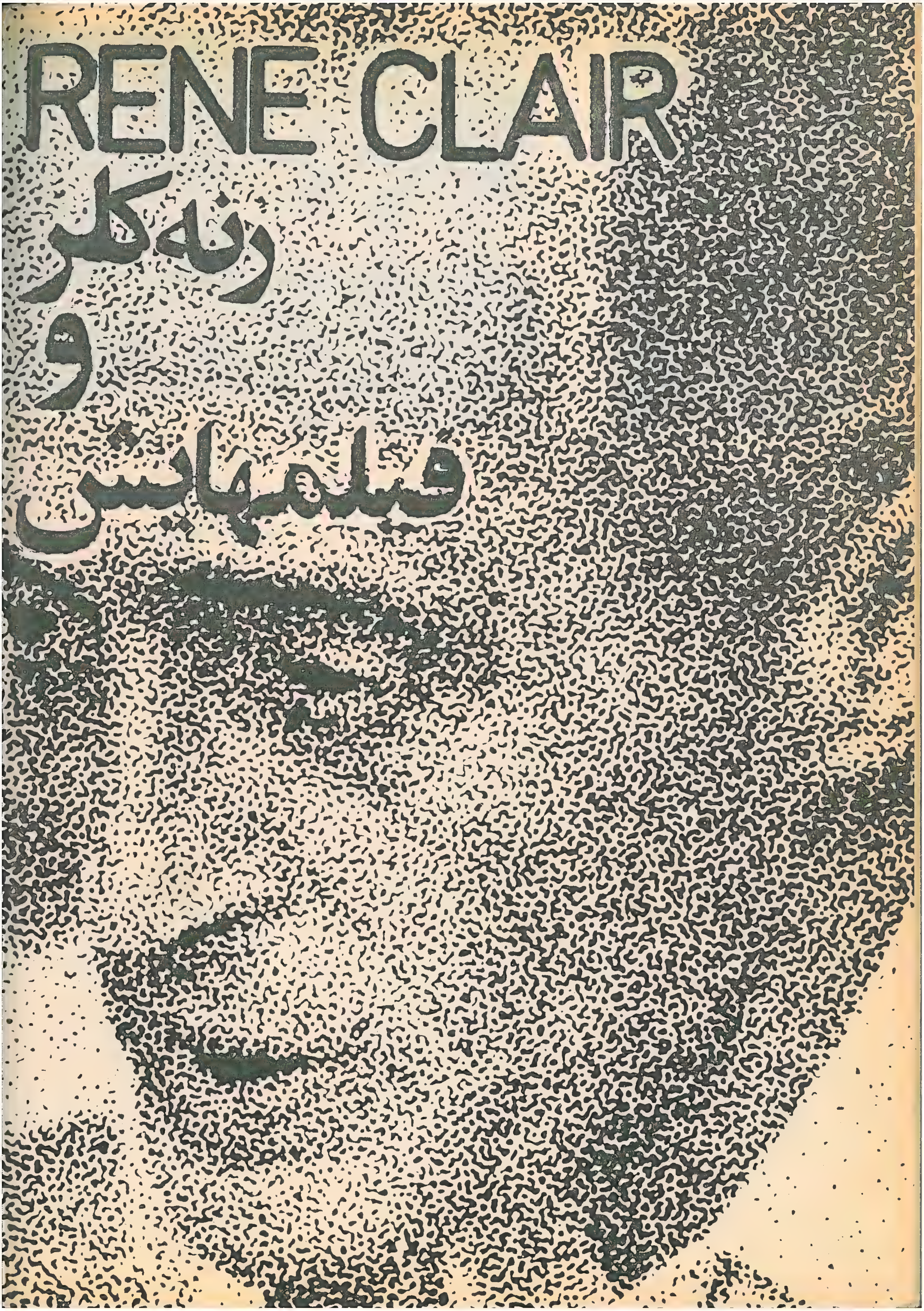
برزیل

در برزیل، هرکس‌که به نحوی از انح با سینما سروکار داشته باشد، مدام خویشتن درمعرض این سئوال می‌یابدکه آیندهٔ فرهنگ صنعت فیلم این‌کشور چه خواهدبود. سال‌گذشته پاسخ، «ابهام» بود. امسال هم پاسخهای روشن برای‌دشواریها درکارنیست. اماشاید «ارتباطات مناسبترین اصطلاح برای نامیدن آیندهٔ صنعت فی برزیل باشد. این تعبیر خوشبینانه‌ایست بـرا بازگشت سینمای این‌کشور به ساختن کمدیها نظیرکمدیهای ایتالیائی ونیز قصه‌های تاریخی بذله‌های مردم‌پسند وستارگان تلویزیون همه د خدمت تهیهٔ فیلمهائی بوده‌اندکه فقرکیفی آ به‌طور بارزی به‌چشم می‌خورده است. بسیاری کارگردانهای مستعد برزیلی درکشاکش‌کشمک با دولت، انستیتوی فیلم برزیل وشرکت سینما برزیل هستند. الگوی‌کنترل، آنسان‌که به نظ رسیده، درزمان حکومت «گاراستازو مدیچی همان‌نیست‌که دردورهٔ حکومت «کاستلوبرانکو و «کوستاای سیلوا» بوده است. هدفها و روش تغییر پذیرفته‌اند. هدفها دقیقتر شده‌اند. اختلا عقایدکنار گذاشته شده تا ظهور وحدت ملی – بایستی فراهم آید ــ آسانترشود.

نقل‌از: (۱۹۷۳) ternational Film Guide

RENE CLAIR

رنه کلر و فیلمهایش



بمناسبت برنامه مرور بر آثار رنه‌کلر در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

ترجمه : پرویز شف



سبك ، جزء جدانشدنی ولاینفك هرهرمند است ، اما سبك رنه‌کلر ، اگرچه از هرجهت شخصی ، بی‌نظیر وبدون تغییر است ، درعین‌حال آنقدر جدا و مستقل از اوست که این هنرمند ، به‌صورت شخصیتی طفره‌آمیز باقی می‌ماند . رنه‌کلر ، همانند چارلی چاپلین و والت‌دیزنی ، یکی از چند استاد سینماست که دنیای خاص خودش را خلق کرده است ، اما او به‌این جهان ومخلوق خودش تعلق ندارد . این دنیای مخلوق او ، مکانی است که درآن ، طبیعی و مافوق طبیعی در شرایط برابر و مساوی همدیگر را ملاقات می‌کنند ، جایی است که درآن ، دیوها و ارواح ، شکل انسانی وانسان‌ها ، نقش‌های سمبولیك را به‌منظور این‌که جای ویژهٔ خود را در طرح‌های مقدر شدهٔ رویدادها اشغال‌کنند ، پذیرا می‌شوند . اندیشه‌ها، درآن واحدکنایه‌آمیز و با محبت ، که به‌این دنیای هنرمند روح و تحرك می‌بخشد ، قوانینی که برآن ، برحسب ساده‌ترین اخلاقیات قراردادی ، حکومت می‌کند و افسون‌کاملاً غیرقابل توصیف آن ، از خارج ، از فراسوی همه‌چیز ، بوسیلهٔ قدرتی‌که تنهـا می‌تواند به‌یك جادوگر تعلق داشته باشد ، برآن تحمیل می‌شود . اما این جادوگر کیست ؟

دوران کودکی رنه‌کلـر تقریباً مصادف و مقارن با سرآغاز پیدایش و دوران رشد سینما بود . رنه‌کلر در یازدهم نوامبر ۱۸۹۸ چشم به‌جهان گشود ، او دومین پسر «ماریوس ــ فرانسوا شومت» ، یك تاجر صابون بود که در آپارتمانی درطبقهٔ فوقانی مغازه‌اش در Rue des Halles در قلب پاریس ، زندگی می‌کـرد . در هفت سالگی ، به «رنهٔ» کوچك ، وسایل خیمه‌شب‌بازی داده می‌شود و او شروع به‌نوشتن نمایشنامه‌های خودش‌می‌کند. باهمکاری برادرش هانری ، او هر اپرا و نمایشی را که والدینشان آنها را برای تماشا می‌بردند ، درخانه بازسازی وتکرار می‌کردند. جاه‌طلبی‌ها وبلندپروازی‌های ادبی او که همواره توسط پدرش تشویق می‌شد ، از همین زمان آغاز شد . او در «لیسه مونتین» (Lycée Montaigne) و «لیسه‌لویی‌لوگران» (Lycée Louis le Grand) به‌تحصیل‌پرداخت، ودراین‌مدارس ، استعداد درخشان خودرا درعلم معانی‌بیان ، وفی‌الواقع دراکثر دروس به‌استثنای ریاضیات ، نشان داد ودراین مورد ، یکی‌دوبارهم گرفتار تنبیه انضباطی‌شد . از شمشیربازی وبکس لذت می‌برد ، اما درامتحانات نهایی‌فلسفه ، باعدم موفقیت روبرو شد .

در ۱۹۱۷ ، به‌عنوان یك داوطلب ، همراه با رستهٔ پزشکی روانهٔ جبهه جنگ شد . پس‌از چند ماه وتجربه‌اندوزی‌های تلخ نسبت به‌جنگ، هنگامی‌که روحاً وجسماً خرد شده بود ، به‌علت ناراحتی از خدمت معاف شد . تجربه‌هایی که در عرض این چند مـاه آزمود ، درچند شعر تکان‌دهنده و مؤثر با بیانی شیوا منعکس شده است . وهمین تجربه‌های تلخ ، او را به بدبینی شدیدی دچارکرد ، آنگاه به‌تجربه‌ای‌نو پرداخت و برای مدت زمانی در یك صومعهٔ «دومینیکن» (وابسته به‌گروه مذهبی پیرو «سن‌دومینیك» ، یك کشیش اسپانیایی که بین سال‌های ۱۱۷۰ و ۱۲۲۱ می‌زیسته است) گوشهٔ عزلت اختیارکرد . پس‌از امضای قرارداد صلح که مقارن با بیستمین سالروز تولدش‌بود ، او زندگی حرفه‌ای تازه‌ای را به‌عنوان‌یك‌روزنامه‌نگار در L'intransigéant آغازکرد و در همان زمان ، وابستگی‌های عمیقی که او درطفولیت نسبت به‌دنیای ادب ، هنروتئاتر درخود احساس می‌کرد ، بتدریج او را به‌کشف دنیای رقص‌وباله رهنمون شد . درعرض دوسال، درنتیجهٔ معرفی وتوصیه‌ای که از جانب «دامیا» (Damia) ی آوازخوان به‌عمل آمـد ، وی به‌بازی نقش‌هـای عمده در فیلم‌ها ، نخست در « زنبق زندگی » (Le Lys de la vie) وسپس در « احساس مرگ » (Le sens de la mort) (به‌کارگردانی «پروتوزانوف» که درآن زمان، درپاریس کارمی‌کرد) ، آغازکرد . بااین‌دریافت که‌بازی درفیلم‌ها خیلی‌آسان‌تراز روزنامه‌نگاری است ، ازشغل‌خود در L'intransigéant مستعفی شد . بعداً در دو سریال ساختهٔ «لویی فویاد» با اسامی«دختریتیم» (L'Orpheline) و«پاریزت» (Parisette) ظاهر شد و علاقه‌اش به‌سینما ، برانگیخته شد وبطور جدی به‌دیدن فیلم‌ها آغاز کـرد . ضمناً ، اسم مستعار «رنه‌کلر» ، ابتدا در نوشته‌های این دوفیلم ظاهر شد .

رنه‌کلر که اینك مصمّم به‌ساختن فیلم شده بود ، به بروکسل ، جایی‌که برادرش به‌عنوان دستیار کارگردان برای « ژاك دو بارونسلی »

(Jacques de Baroncelli) کارمی‌کرد، رهسپار شد و به فراگرفتن و مطالعهٔ تکنیک آنهـا در فیلمسازی پرداخت. درپایان سال ۱۹۲۲ به‌پاریس مراجعت‌کرد وطرح سناریوی «پاریس‌خفته» را در یك شب پیش‌نویس کرد ودرحینی‌که جزئیات این طرح به آهستگی رو به پیشرفت بـود ، به سردبیری بخش سینمایی مجلهٔ «تئاتر وکمدی مصوّر» (Le théatre et comoedia illustré) منصوب شد . در دفاع از این مدیوم تازه ، او باردیگر پیشگامان فرانسوی سینما ، چون«زکا» (Zecca) و ژرژمه‌لیس راکه فیلم‌هایشان، اورا در زمان‌کودکی شیفته ومسحورکرده بود واینك آرزوی دوباره زنده‌کردن هنرملی و مردم‌پسند آن فیلم‌ها را درسر می‌پرورانید ، کشف‌کرد . در اشتیاق خود برای جست‌وجوی امکانات زبان فیلم ، برای مدت کوتـاهی با « آوان‌گارد » (مان‌ری ، ژان‌اپستین ، مارسل‌لربیه ودیگران) که در پی « سینمای ناب » بود ، محشور شد . در این موقع بود که فیلم «آنتراکت» را ساخت که در عین‌حال ، زمانی فراموش‌نشدنی نیز در زندگی شخصی او بشمار می‌رود ، به‌خاطر این‌که دربین دوستان پیشرو خویش ، ستارهٔ جوانی را ملاقات کرد که بعداً با او ازدواج نمود . اما مطالعات وتتبّعات رنه‌کلر پیرامون‌زیبایی‌شناسی، هرگز او را از منظور و هدف اصلی که عبارت از ساختن فیلم‌های خوب برای سرگرمی یك گروه وسیع بیننده و مردم عادی بود ، منحرف نکرد و از همان نخستین وهلهٔ آغاز به‌کار ، او دعوت سینما به‌نگرشی کمیك وهجوآمیز از زندگی را تحسین‌کرد .

معهذا ، آیا این نظر رنه‌کلر است ؟ کنایهٔ تلخی‌که در بسیاری از فیلم‌هـایش خودنمایی می‌کند ، اشاره براین دارد که کیفیت کمیك آنها ، یك بدبینی اساسی و عمیق را می‌پوشاند وگریزی به صحنه‌های شادی‌آوری‌که در دوران کودکی روی صحنه‌های نمایش و در تئاترها شاهد بوده است ، بشمار می‌رود . در فیلم‌هایش، او بیشتر پرداختن به موضوعات جزیی‌را ترجیح داده‌است و درآنها ، آثاری ازهوش ، بذله‌گویی وغنای احساسی‌شخصی‌خودرا برجای می‌گذارد ــ به‌این ترتیب ، فیلم‌هایی خلق کرد کـه از موضوع‌های خود ، بزرگتر بود . در فیلم‌های « آزادی مال ماست » ، « آخرین میلیاردر » و « زیبایی شیطانی » ، تلاشی را در تکـامـل مضمون‌های مهمتری آغاز کرد . اما ، چنانچه هنرمندی ازمحتوای واقعی اثرش جدا باقی بماند و از دور برآن نظّاره‌کند ، در نیل به سطح مشابه هنری با این مضمون‌ها عاجزمی‌ماند واین درمورد رنه‌کلرهم صدق‌می‌کند. به‌منظور دستیابی به‌مدارج انسانی‌هنر ، دور از لهیب‌آتش ایستادن و کنترل حوادث طبق اندیشه‌ها و خواسته‌های درونی، امکان‌پذیرنیست زیراهنرمند ازپرداختن و متبلورکردن ریزه‌کاری‌های زنـدگی آدمی عاجز باقی میماند . و ظاهراً تردید کمی وجود دارد که او فرم کمدی را با محدودیت‌هـای اساسی این شیوه اختیارکرد زیرا که این فرم با غمض‌کلام هنـری و شوخ‌طبعی او جـور درمی‌آید . اما جدایی و عدم تعهد رنه‌کلر ، بدگمانی نسبت به‌خوب‌کرداری بشر نیست . اگر او ترجیح می‌دهد بدون تعهد ، فراسوی مرحلهٔ معینی باقی بماند ، این حالت ، بی‌تفاوتی معنی نمی‌دهد ــ غنای ملاحظات‌انتقادی درفیلم‌هایش، و عطوفتی که به‌آنهـا تزریق می‌کند ، گواه و نشانه‌ای از صمیمیت بی‌پایان اوست . اصراری که او در رجوع به‌برخی مضامین معیّن می‌کند، دلیل دیگری است براین صمیمیت . رنه‌کلر در ۱۹۴۴ چنین نوشت : «ما به دوره‌ای از زندگی بشر داخل می‌شویم که آدمی نبایستی با ماشین‌ها مزاح کند » ــ نکته‌ای که قبلاً در شکل‌های متعددکمدی، وبعداً درشکل«تراژدی ــ کمدی» بیان شده‌است .

رنه‌کلردرمقدمه‌ای‌که‌برکتاب«رنه‌کلروزیبایان شب» اثر « ژرژ شارنسول » (G. Charensol) نوشته است چنین اظهارنظر می‌کند که « کمدی، فقط می‌تواند پایانی‌موقتی داشته‌باشد، بدان‌خاطر که کمدی تمایل دارد تا امپرسیونی از شادی و شادمانی باقی‌گذارد . تنها در تراژدی است که نتایج می‌تواند واقعی باشد . اما همین‌نکته ممکن است ما را دربحث وجدلی دربارهٔ شرایط انسانی درگیرکند که نامناسب وبی‌جا وعاری از اصلیت در زمانی خواهد بود که نویسندگان مُدروز ، هریك به‌شیوهٔ متفاوتی ، درحال کشف اوضاع نامساعد و زیان‌های این شرایط هستند . از این لحاظ ، موفقیتی که رنه‌کلر با فیلم «مانوورهای بزرگ» کسب‌کرد ، بویژه از اهمیت خاصّی برخوردار است. دراین اثر« کمدی ــ تراژدی»، او به‌پروراندن یك مضمون مهم اقدام می‌کند ، نه باعدم‌تعهد مرسوم وعادی‌خود، بلکه باپرداختن به‌کیفیات احساسی و عاطفی قهرمـانان فیلم . به‌خاطر دلایلی از این سنخ ، فیلم مزبور ، یك حادثهٔ مهم وتکامل وترقی بی‌سابقهٔ دیگری در زندگی حرفه‌ای او بشمار می‌رود و نشانه‌ای از قدرت‌او برای دائماً تجدیدقواکردن‌هنرش‌است.

رنه‌کلر ، در آنِ واحد یك محافظه‌کار و یك انقلابی ، سبکی خلق‌کرده است که به‌هیچ مکتب ونهضتی ، به‌جز مکتب خودش ، تعلق ندارد . ایدئولوژی در فیلم‌هایش ، غالباً کهنه و قراردادی است و هجو آنها سطحی . نقش‌های زنان در مقایسه با نقش‌هـای مردان ، معمولاً تحت‌الشعاع وتابع قرار می‌گیرد . بعضی اوقات ، او راضی وخشنود از تعبیر و تفسیر چیزهاست بهمان‌کیفیتی کـه آنها را پیدا می‌کند و از سمبول‌های کاذب برای بیان اندیشه‌هایش بهره می‌گیرد (پری‌بد درفیلم «سفرتخیّلی» باآرایشی


رنه‌کلر ۱۹۵۸

همچون یك دختر سیاه ، ظاهر می‌شود) .
به علت علاقه‌اش به سینما به عنوان یك فرم ب
هنری ، رنه‌کلر همچنین قادر بوده است افق‌ه
آن‌را در جهات دیگری بسط و گسترش ده
مکاشفه‌های مشتاقانه و پرحرارت او از امکان
حرکت ، تصویر ، صدا و رنگ ، نیز همچن
او را به‌یافتن وابداع موضوع‌های تازه‌ای بر
سینما رهنمون شده است . ومقام و موقعیت
در تاریخ سینما ، تنها به‌علت مکاشفه‌ها وتأثیر
تضمین نمی‌شود، بلکه دنیای خاصّی که آفر
است نیز ، دراین میان نقش عمده‌ای دارد : دنیا
عاشقان رقصنده و روح‌های پاك ، دنیای دوس
و صمیمیت در خیابان‌های پاریس و قهرما
خاطی وگمراه‌که مورد مؤاخذه و تنبیه قر
می‌گیرند ــ این دنیای ساخته وپرداختهٔ رنه‌کل
که درآن ، خشونت ، پستی و ریا جایی ندار
میلیون‌ها مردم بیننده را کـه این قهرما
و داستان‌ها و خلاصه این دنیای خاص برای آ
خلق شده ، سال‌ها شادمان‌کرده است .

پاریس خفته (PARIS QUI DORT)

۱۹۲۳ ــ فرانسه . محصول : Films Diamant . کارگردان ، سناریست ومونتور : رنه‌کلر . دستیار کارگردان : کلود اوتان لارا ، ژرژ لاکونب . فیلمبردار : موریس دفایسو و پل‌گیشار . بازیگران : هانری رولان (آلبر) ، مادلین رودریگ (مسافر زن) ، مارسل والّه (دزد) ، آلبر پره‌ژان (خلبان) ، Pré fils (کارآگاه)، استاکوئه (کارخانه‌دار)، مارتینللی (دانشمند) ، میلاسلر (دختر دانشمند) . زمان نمایش: ۶۱دقیقه . طول : ۵۵۰۰فیت . درفرانسه در اواخر سال ۱۹۲٤ و در انگلستان در اوایل ۱۹۲۵ با اسم Crazy Ray نمایش داده شد .

* * *

« اگر سینما ، از قوانین زیبایی خاصّی برخوردار است ، این قوانین همزمان با اختراع دوربین وفیلم بوسیلهٔ برادران لومیر درفرانسه ، کشف شد . تمام این قوانین در یك‌کلمه خلاصه می‌شود : حرکت . حرکت ظاهری اشیاء که بوسیلهٔ چشم، مشاهده می‌شود، که ما اینك به‌آن، حرکت باطنی آکسیون را اضافه می‌کنیم . وحدت این دوحرکت می‌تواند چیزی را تولید کند که شخص غالباً درباره‌اش صحبت می‌کند ولی آنقدر به‌زحمت می‌بیند ــ که منظور ، همان ریتم باشد.»

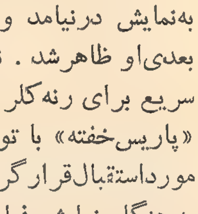
ازبیانیه‌ای‌که رنه‌کلر در «تئاتر وکمدی مصوّر» به‌خاطر افتتاح فیلم «پاریس‌خفته» در۱۹۲٤ ، منتشر کرد.

اکثرصحنه‌های «پاریس‌خفته» درمحل‌های واقعی در عرض بیست‌ویك روز ، بین ژوئن و سپتامبر ۱۹۲۳ ، فیلمبرداری شد ــ یعنی روزهایی‌که «دیامان ــ برژه»، تهیه‌کنندهٔ فیلم ، می‌توانست پولی برای ارائه فیلمبرداری فراهم کند . در این ضمن ، رنه‌کلر به‌عنوان منتقّد فیلم به پی‌گیری در مبارزه‌ای پرحرارت برای پدیدآوردن‌انقلاب ورجعت به‌خصوصیات سینمای موردنظرش، درگیر بود . درنوشته‌ها وبحث‌های خود، مصرّانه از رجعت به مبداء سینما ، به سنت‌های پیشروانی چون لویی‌لومیر و ژرژ مه‌لیس که تنها به مضامین بصری پرداختند و مستقیماً جهت سینما ، داستان می‌نوشتند ، صحبت می‌کرد وبرعلیه فیلم‌های‌هنری که‌تقلید واقتباسی از تئاتر و ادبیات بود ، به مبارزه پرداخت . همینطورهم ، ازفیلم‌هایی‌که نمایشگر گرایش‌های زیبایی‌شناسی افراط‌آمیز «آوان‌گارد» را تقبیح می‌کرد ، هرچند که رنه‌کلر شخصاً با این‌گروه محشور بود ولی در تمام دورهٔ همفکری با آنها، شیوهٔ مشخص خود را حفظ‌کرد ــ ازآن‌جا که در همان زمان ، نسبت به‌سینما به‌عنوان یك‌مدیوم مردم‌پسند نگاه می‌کرد وبه‌همین‌جهت، علاقمندی خاصّی درخود به‌امکانات آن احساس می‌کرد . در«پاریس‌خفته»، او تئوری‌های‌خودرا به‌مرحلهٔ عمل درآورد و دربوتهٔ آزمایش گذاشت . دراین فیلم ، او ازتئوری‌های خود به‌نحو تکامل‌یافته‌تر و تعدیل‌شده‌تری استفاده کرد ، اما هرگز از مطالب عمدهٔ آن صرفنظر نشد ، و همین‌هــا ، اساسی برای تمام آثار بعدی اورا تشکیل داد .

مضمون این فیلم ، آنطوری‌که توسط خود رنه‌کلر تعریف می‌شود، کنتراست بین بی‌حرکتی و حرکت است . مخترع دیوانهٔ یك اشعهٔ نامریی که می‌تواند تمامی حرکت وجنبش زندگی را بطورموقت ازکار بیندازد ، آن‌را متوجه پاریس می‌کند . فقط پنج مرد و یك زن که دور از شعاع قدرت‌آن ، روی برج‌ایفل ودر یك‌هواپیما بوده‌اند ، در شهر بی‌حرکت وجنبش پاریس ، انسان‌هایی فعّال و باتحرك باقی می‌مانند . آنها بزودی مزیّت موقعیت خود را برآنهایی که بی‌حرکت هستند ، کشف می‌کنند ولی بتدریج ، به‌وضع نامساعد انزوا وتنهایی خود پی می‌برند .

« ژاك بــورژوا » (Jacques Bourgeois) در کتابش به اسم «رنه‌کلر» (۱۹٤۹) می‌نویسد ، داستان این‌انسان‌ها ، چندین تز را شرح می‌دهد، مثل : «ثروت دنیوی بی‌ارزش است ، موقعی‌که امکان استفادهٔ آن موجود نیست» ، یا «حقیقت، عینی نیست». ، وهنگامی‌که باردیگر زندگی‌اعاده می‌شود ، هیچکس به‌استثنای آنهایی‌که از وقفهٔ موقتی زندگی اطلاع داشتند ، حتی نمی‌داند که وقفه‌ای موقتی اتفاق افتاده است .

این نخستین فیلم رنه‌کلر که تا سال ۱۹۲٤ به‌نمایش درنیامد و تقریباً همزمان با دو فیلم بعدی‌او ظاهرشد . نمایش این‌سه‌فیلم ، معروفیتی سریع برای رنه‌کلر کسب‌کرد ، اما در هرحال ، «پاریس‌خفته» با توجه به‌شایستگی‌های خودش ، مورداستقبال‌قرارگرفت. رنه‌بیزه (René Bizet) به هنگام نمایش فیلم در La revue de France نوشت : « مسیو رنه‌کلر دربدست‌آوردن وایجاد بعضی افه‌های حیرت‌انگیز از این تحقیق ومطالعهٔ حرکت ، موفق شده است : افه‌هــای کمیك ، افه‌هــای دراماتیك ، افه‌هــای سورپریز ــ که درواقع ، جوهر اصلی سینماست . تمامی فیلم ، تصویرهایی گویا و چیزی جز این تصاویر گویا نیست ، بدون‌گرایش‌های روشنفکری بی‌مورد . روانشناسی ، پیش از تصاویر بوجود نمی‌آید ، بلکه از آنها . . . »



آنتراکت ENTR'ACTE

۱۹۲٤ ــ فرانسه. محصول : رولفدوماره (Ballets Suedois) . کارگردان : رنه‌کلر . سناریو ودکور: فرانسیس پیکابیا . فیلمبرداری:
ژیمی برلیه . موزیك : اریك ساتی . بازیگرا
ژان بورلن ، فرانسیس پیکابیا ، e Friess
مان ری ، مارسل دوشان ، مارسل‌آشار ، رو
دوماره، ژرژ شارنسول، اریك‌ساتی، ژرژ اوری
زمان اصلی : ۲۲دقیقه .
«آنتراکت» ، نخستین‌بار به‌هنگام اجر
بالــه Relâche در « تئاتر شانزلیزه » پاریس
در چهارم دسامبر ۱۹۲٤ نشان داده شد .

« . . . بربریت شگفت‌انگیز این هن
افسونم می‌کند . دراین‌جا ، بالاخره زمینی
یافت می‌شود . من اهمیتی نمی‌دهم به‌این‌که
قوانین این دنیای نوظهور بی‌اطلاع هستم .
لذتی‌که به محض رؤیت فیلم‌ها احساس می‌ک
غالباً ، نوع لذتی نیست که در نظر داشته
احساس‌کنم. این احساسی ازآزادی موسیقی
است . »

از مقالهٔ رنه‌کلر دربارهٔ ریتم در s Cahiers
du mois (۱۹۲۵) .

رنه کلر ، فیلم «آنتراکت» را ازآن‌ج
ساخت کــه بین دو پــردهٔ âch, Ballet
instantaneiste en deux actes نشان داده‌ش
باله وفیلم ، بوسیلهٔ Ballet Suedois ، شر
که توسط«رولف دوماره»، یك سوئدی ثروتم
تأسیس‌شده‌بود وتحت‌نظر ومدیریت«ژان‌بور
اداره می‌شد ، تهیه شد . کتاب و داستان با
نوشتهٔ «فرانسیس پیکابیا» بودکه تمامی این
سرگرم‌کننده را درشرایط مکتب دادائیسم در
گرفت و بطور نمونه ، از توالی بی‌ربط پیو
در شکل‌ها ، نورها ، ریتم‌ها و اندیشه‌ها تش
می‌شد . اما تمامی فیلم از نقطه‌نظر سبك وش
خاصی‌که درساختن‌آن بکارگرفته‌شد، بطورک
به رنه‌کلر تعلق دارد . پیکابیا به‌همین منا
می‌نویسد «من به‌او ، یك سناریوی خیلی
دادم که آنقدرها مهم نبود ، و او ازآن ،
شاهکار ساخته است : آنتراکت . » بسیاری
مایه‌های اصلی این فیلم ، نشان ویژهٔ فیلم‌ه
بعدیش شد ــ کمدی توأم با شعبده‌بازی ،
و دیگر وسایل مربوط به‌این‌کار، حالت ماکا
که در فیلم خودنمایی می‌کنــد ولی از ت
ووحشت عاری‌شده (یك مرد چلاق که برمی‌خ
و دوان دوان دور می‌شود ، تشییع جنازهٔ مر
که هرگز نمرده است و دیگر ابداعات) ، ح
دیوانه‌وار و سرسام‌آور یك تعقیب .

«مارتین‌هو» (Martin Howe) ، در
موزیك متن «اریك‌ساتی» که برای فیلم م
نوشته شده است ، می‌نویسد (در «باله واپر
اکتبر ۱۹٤۸) :

« در۱۹۲٤ ، فیلم‌های بسیاری پیدا نم
که موزیك متن ، برای آنها نوشته شده با
موزیك متن‌کامیل سن‌سان برای فیلم «قتل
دوگیز» در ۱۹۰۸ ، و موزیك متن «هونه
برای «چرخ» و «ناپلئون» در ۱۹۲۳ ،

برجسته‌ترین نمونه‌های آن باشد . اما به‌هرحال، از طرز فکر ساتی دربارهٔ موزیك به عنوان Ameublement ، بدیهی است که او اساساً با تجربهٔ عملی گذشته وحال ، موافقتی ندارد . براین عقیده‌اند (وبراین عقیده بوده‌اند) که موزیك ، بایستی تصویر سینمایی را تشدید کند، خواه به موازات آن پیش برود یا با حرکت درجهت مخالف آن . اریك ساتی ، یك «اتمسفر روشنفکری موزیکال» ولی مناسب فیلم ، فراهم می‌کند . . . »

در هرحال ، باله وفیلم « آنتراکت » ، بیدرنگ توجه همگان را جلب کرد . . . نظرها متّضاد بود ، لکن نکتهٔ مهم این بود که بحث و جدل گرم و گیرایی را سبب شد .

«تماشاگران . . . نه باله را پسندیدند ونه فیلم رنه‌کلررا . وهنگامی‌که اریك‌ساتی وپیکابیا روی صحنه ظاهر شدند تا به‌کف زدن‌های گروه اندکی جواب‌گویند ، تئاتر واقعاً شلوغ شد.»

رنه‌کلر که امیدوار بود فیلم ، «ضربه‌ای قوی» برله سینما وارد کند ، ازاین‌همه سروصدا وتوجه عمومی، شادان شد . منقدان، متفق‌الرأی نبودند ، گرچه‌بسیاری ازآنها ، مهارت واستادی کارگردان را در بسط و گسترش دیدگاه زبان فیلم تحسین کردنـد . بعدها « ام . باردش » (M. Bardèche) و « ار ــ برازیـلاش » (R. Brasillach) در کتاب خود تحت عنوان «تاریخ‌سینما» (Histoire du Cinéma) ،دربارهٔ این فیلم اظهار داشتند : «برای رنه‌کلر ، سینما از زمان نمایش فیلم آنتراکت ، بنظر می‌رسد از رقص ، از باله سرچشمه می‌گیرد . . . » ــ نکتهٔ مهمی‌که منقّدان بیشماری اختیارکرده‌اند و شاید گهگاه زیاده‌روی‌هایی هم بشود ، هرچند که بعضی از فیلم‌های بعدی رنه‌کلر ، حالتی از باله دارد وغالباً ریتم این‌فیلم‌ها ، روانی موزیك را دارد . مقام وارزش «آنتراکت» در تاریخ سینما ، بطرز جالب و موجزی توسط « روژه ره‌ژان» (Roger Régent) درکتاب «یك‌استاد سینما : رنه‌کلر » ، چنین خـلاصه می‌شود : «آنتراکت ، شاهکار فرانسوی سینما ناب است».



شبح مولن‌روژ
LE FANTOME DU MOULIN ROUGE

۱۹۲۴ ــ فرانسه . محصول Films René Fernand . **کارگردان و سناریست : رنه‌کلر . دستیار کارگردان : ژرژ لاکونب ، ژیمی برلیه . بازیگران : آلبر پره‌ژان (خبرنگار) ، ساندرا میلوواناف (ایوون) ، ژرژ ولتیه (ژولین) ، موریس شولتز (گوتیه) ، پل اولیویه (دکتر رنو)، مادلین رودیگ (ژاکلین). زمان نمایش: نود دقیقه . نخستین‌بار درپاریس درفوریه ۱۹۲۵ به‌نمایش گذاشته شد .**

«من تصور می‌کنم ، موضوع یك فیلم ، بالاتر از هرچیز ، بصری باشد . . . فیلم شبح مولن‌روژ یك داستان خیالی است ودرآن ، رؤیا و واقعیت درهم فرو می‌رود» .

ازبیانیهٔ رنه‌کلر ــ ۱۹۲۴

شبح مولن‌روژ ، تحت شرایط فنی بهتری از دو فیلم قبلی رنه‌کلر ، ساخته شد و بخاطر بهره‌گیری‌های متعدد که کارگردان از منابع تکنیکی دوربین به‌عمل آورد ، قابل توجه‌است ، بعضی اوقات «به‌اشیاء ، باحرکت دراطراف آنها، یك افق سه بُعدی می‌دهد » (ژاك بورژوا) . داستان فیلم نشان می‌دهد چگونه روح یك مرد سرخورده در عشق ، خود را با اجـرای اعمال شوخی‌آمیز روی آشنایـان خویش در نقاط معروف ، مثل مولن‌روژ ، دلداری می‌دهـد و اوقات خوشی دارد تا این‌که تنها آرزوی او برای‌حیات دوباره ، به‌همین کیفیت او را دست می‌اندازد . به‌این‌ترتیب ، تغییری که در داستان ایجاد می‌شود وخصلت بارز اکثر فانتزی‌هـای رنه‌کلر است ، موقعیت فوق‌العادهٔ این مرد را ــ یعنی حضورش در همه‌جا بدون مریی‌بودن ــ بصورت مانع ومشکل بزرگی برایش درمی‌آورد و قبل‌از این‌که داستان پایان پذیرد ، اورا با موقعیت عادیش دوباره آشتی می‌دهد .

فیلم شبح مولن‌روژ ، همراه با یك موزیك کلاسیك که به دقّت انتخاب شده بود ، به‌نمایش درآمد . گرچه این فیلم به علت فقدان حالت عاطفی ، مورد انتقاد بسیاری ازصاحبنظران قرار گرفت ، با این‌همه درآن‌زمان ، باموفقیت کم وبیش چشمگیری روبرو شد ولی تاریخ‌نویسانی که طی سال‌های بعدی به‌تماشای این‌فیلم نشستند، نظرهای متفاوتی داشتند. «طنز لطیفی در داستان این شبح که آزادانه در پاریس پرسه می‌زند ، موجود است . . . اما طنز این فیلم ، طنزی ساده و عاری از واقعیت است و همواره آنطوری‌که باید وشاید با مسایل پیچیدهٔ آکسیون ، جور درنمی‌آید» . («شارل فورد» و «رنه‌ژان» در «دائرةالمعارف تاریخ سینما») .



سفر تخیّلی
(LE VOYAGE IMAGINAIRE)

۱۹۲۵ــ فرانسه. محصول: رولف‌دوماره . کارگـردان و سناریست : رنه‌کلـر . دستیار کارگردان : ژرژ لاکونب . فیلمبردار : ژیمی برلیه . بازیگران : ژان بورلن (ژان) ، دالی دیویس (لوسی) ، آلبر پره‌ژان (آلبر) ، ژ ژرار (اگوست)، مارگریت مادیس (پری‌خوب) ایوون‌گوای (پری‌بد)، پل‌اولیویه (مدیربانك) زمان نمایش: ۸۰دقیقه .

«سفرتخیّلی»،شادترین‌وامیدوارکننده‌ترین فیلم فانتزی اوایل‌کار رنه‌کلر است . دراین‌فیلم در سکانسی از رؤیاهای گوناگون، نشان می‌دهد که چگونه این رؤیاها به‌مردی جوان وخجالتی اعتماد به‌نفس برای پیشنهاد ازدواج می‌دهد ابتدا ، رؤیاهایش او را به سرزمین پریان ک به‌طرز جـالب و مسحورکننده‌ای زینت شده می‌برد و به موفقیت عشقی دست پیدا می‌کند آنگاه ، همین رؤیای خوش ، تبدیل به‌کابوسی وحشتناك می‌شود. این‌بار، رؤیای‌کابوس‌گونه‌اش او را در بین پیکره‌های مومی «موزه‌گره‌ون» جای می‌دهد ، جایی‌که مردجوان ، در موقعیت بسیار حسّاسی بوسیلهٔ نگارهٔ رئوف ومحبت‌آمیز چارلی‌چاپلین ازسکّوی‌اعدام نجات‌داده می‌شود، وشجاعانه بردشمنانش‌غلبه می‌کند. «سفرتخیّلی» از نظر شیوهٔ پرداخت وبیان داستان ، از بین‌تمام





بالا : پاریس خفته
پائین : سفر تخیلی

فیلم‌های رنه‌کلر ، به‌سبك ژرژ مه‌لیس نزدیکتر است . این فیلم ، به‌خوبی می‌تواند منابع الهام دیگری هـم داشته باشد ، بویژه که یکی از عنوان‌های آزمایشی واولیهٔ آن ، «رؤیای یك روز تابستان» بود .

«سفرتخیّلی» مملو از ابداعات نوظهور است، معهذا ازنظر پرداخت سینمایی ، از دوفیلم قبلی رنه‌کلر ، ساده‌تر است و با استقبالی متّضاد ازجانب منقدان روبروشد ، برخی آن‌را به‌خاطر بیان انگیزه‌های روانی به‌گونه‌ای صحیح تحسین کردند وگروهی نیـز ، آن‌را به‌خاطر فقدان وحدت دراماتیك ومسایل دیگر به‌انتقاد کشیدند. بهرحال ، «سفرتخیّلی» ، موفقیتی همه‌جانبـه وهمگانی نبود ، و درنتیجهٔ این عدم موفقیت مادی ، رنه‌کلر خود را مجبور دید به‌تجربه‌ای درتهیهٔ یك فیلم معمولی تجاری دست بزند .





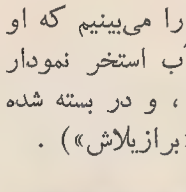
طعمه باد LA PROIE DU VENT

۱۹۳۶ ــ فـرانسه . محصول : Films Albatros . کارگردان وسناریست : رنه‌کلر . براساس نوول «ماجرای عاشقانهٔ پی‌یروینیال» نوشتهٔ «آرمان مرسیه» . دستیار کارگـردان : ژرژ لاکونب . فیلمبردار : روبر باتون ، نیکلا روداکف ، گوندوا . دکور : لازارمیرسون و «برونی». بازیگران: شارل وانل (پی‌یروینیال)، ساندرا میلووانف (زن دیوانه) ، لیلیان هال دیویس (شاتولین) ، ژان مورا (شوهر) ، ژیم ژرار (دکتر) . زمان نمایش : نود دقیقه .

« تا زمانی‌که شرایط مادی درسینما تغییر نکند وطرز فکر عامهٔ مردم نیز تکامل پیدا کند، انتظارسینمایی ناب را داشتن، بنظربی‌فایده می‌آید . . . فعلاً ، وظیفهٔ اصلی کارگردان با هرنوع حیله ونیرنگی که شده ، تزریق هرچه بیشتر مایه‌های کاملاً بصری در سناریویی است که برای رضایت وخشنودی همه نوشته می‌شود . درهرصورت ، ارزش ادبی یك سناریو ، کاملاً ناچیز وجزیی است.»

رنه‌کلر ــ ۱۹۳۵

هرچندکه«طعمه‌باد»، فیلمی‌است باکمترین نشانه‌های سبك ویژهٔ فیلم‌های رنه‌کلر ، بااین‌همه عاری از قدرت مجذوبیت و گیرایی به عنوان تمرینی ، درکار حرفه‌ای سینما نیست و به‌همین خاطر بود که او بعداً ، بین تکنیسین‌های فیلم ، از لحاظ امعان نظرش دربارهٔ مسایل تکنیکی ، شهرت و معروفیتی کسب‌کرد . همچنین با این فیلم بود که همکاری او با هنرمند بااستعدادی چون «لازارمیرسون» ، که کلیه دکور فیلم‌های او را تا زمـان تهیه فیلم « چهاردهم ژوئیه » طراحی‌کرد ، آغاز شد . «طعمه‌باد» از نوولی بسیار معمولـی اقتباس شد ، و داستان پیچیده و پرماجرایی دارد که به‌حوادثی که در یك قصر مرموز، بین‌شخصیت‌های غیرعادی اتفاق می‌افتد، مربوط می‌شود . . . . رنه‌کلر ، طبق معمول ، موفق شد برخی از مایه‌های بصری موردنظر خود را درفیلم بگنجاند . «تنها نکتهٔ جالب فیلم، در مهارت خاص تکنیکی آن که مشابه سبك فیلمسازی کیرسانف است ، خـلاصه می‌شود . موقعی‌که شخصی قدم می‌زند ، ما اورا در حال قدم زدن نمی‌بینیم ، ما آنچه را می‌بینیم که او می‌بیند . انعکاسی درسطح آب استخر نمودار می‌شود ، نوری محو می‌شود ، و در بسته شده است.» («ام ــ باروش» و «برازیلاش») .



کلاه حصیری ایتالیایی

(UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE)

۱۹۲۷ ــ فـرانسه . محصول :
Albatros کارگردان و سناریست : رن
براساس یك نوشتهٔ کمدی از « اوژن لا
و «مارك میشل» . دستیار کارگردان
لاکونب، لیلی‌ژومل . فیلمبردار: موریس
نیکلاروداکف. دکور: لازارمیرسون. باز
آلبـر پره‌ژان (فردینان) ، اولگا چ
Anäis de Beauderthuis ، مـاریز
(عروس) . زمـان نمایش : یکصدود
(باسرعت فیلم‌های صامت). نخستین‌بار د
شانزلیزه» درماه ژوئیه ۱۹۲۷ نمایش داد

«نمایشنامه‌های جـدّی ، ارزش و
موردنظر را طی‌دورهٔ زندگی‌نویسندگان‌خ
بدست می‌آورد ، امـا نمایشنامه‌های
باگذشت زمان است که تلافی می‌کند . .
تمام نمایشنامه‌نویس‌های قرن نوزدهم ،
دومؤلف بذل توجه کمتری شد ، ولی نیو
باگذشت زمان ، کمتر کهنه شد . این‌دو

دوموسه و اوژن لابیش بودند».

رنه‌کلر ــ ۱۹۴۷

رنه‌کلر خیلی پیشتر از آن‌که بتواند نمایشنامهٔ اوژن لابیش را به‌فیلم برگرداند، مجذوب آن شده بود. او که تا این‌زمان، علاقه‌ای فراوان به‌کمدی فانتزی داشت، با روی‌کردن به‌کمدی رئالیستی، نقطهٔ عطفی در شیوهٔ فیلمسازی خود پدید آورد. تغییرات فراوانی دراصل‌نمایشنامه به‌عمل‌آورد، صحنه‌های کمیك مبالغه‌آمیزی به‌شیوهٔ ملك‌سنت، کارگردان معروف فیلم‌های کمدی دورهٔ صامت آمریکا، بدان اضافه‌کرد و با یك اقدام جسورانه، صحنهٔ وقایع را از دههٔ ۱۸۵۰ که زمان دوری بود به دههٔ ۱۸۹۰ منتقل‌کرد (این‌تغییرات زمانی بدان جهت بود که به‌راحتی در حوزهٔ خاطرهٔ زندهٔ هرآدمی‌که در زمان ساختن فیلم می‌زیسته است، قرار بگیرد که درغیراین‌صورت ممکن بود، کاملاً قدیمی بنظرآید)، وسبك تئاتری فیلم‌های آن دوره را تقلید نمود. اما سعی‌کرد، روحیهٔ کمیك نمایشنامهٔ اصلی را در فیلم خود، حفظ کند.



کلاه حصیری ایتالیائی

دراین فیلم کمدی، یك عروس، شوهر آینده‌اش وتمام میهمانانی‌که در عروسی آنها شرکت‌کرده‌اند، درجست‌وجوی کلاهی‌حصیری هستندکه اسبی‌آن‌را خورده‌است. «کلاه‌حصیری ایتالیایی»، شاهکار فیلم‌های صامت رنه‌کلراست. در این فیلم، سبك او که تا این زمان به‌نحوی مشخّص، اما بطور غیرمتعادلی، در فیلم‌های نخستین او خودنمایی‌کرده بود، شکل قطعی پیدا می‌کند. ژاك بورژوا درتجزیه وتحلیلی‌که ازاین‌فیلم به‌عمل‌آورده، هنر رنه‌کلر را با درام یونان باستان مقایسه می‌کند و «کلاه حصیری ایتالیایی» را به نمایشنامه‌های کلاسیکی که قهرمان‌هایش‌درواقع‌سمبول‌هایی‌ازشوروهیجانات انسانی هستند، تشبیه می‌کند. رنه‌کلر که خیلی پیش‌از ساختن «آنتراکت» با دنیای رقص وباله در پاریس‌آشنایی حاصل‌کرده‌بود، شخصیت‌های فیلم خودرا بیشتر به‌شیوهٔ قراردادی «بالهٔ روس دیاگیلف» عرضه می‌کند که هریك دارای خصوصیات قراردادی وشناخته شده‌ای‌است وحتی اسب ودیگرلوازمی‌که مورداستفادهٔ‌این‌شخصیت‌ها قرار می‌گیرد، به‌بهترین وجهی، موقعیت‌خطیر آنها را درعین‌تشدید، مشخص‌می‌کند. ازاین‌رو، پدرزن در لباس ناراحتی ظاهر می‌شود وحالت تغیّر وعصبانیت را می‌توان در چهره‌اش خواند و این نمونه‌ای از یك شخصیت‌کمدی عامه‌پسند سنّتی ازهر پدرزنی، درهرمجلس عروسی‌است. کارگردان به‌منظور تشدید اشاره‌های هجوآمیز درفیلم، به‌آرایش صحنه بذل توجهی فراوان می‌کند و با جزئیات دقیق، اثاثه ووسایل تزئینی دورهٔ هانری دوم را که در آن زمان، توسط بورژوازی نفیس‌وگرانبها انگاشته می‌شد وتمامی محیطی را که شخصیت‌ها درآن زندگی وفعالیت می‌کنند، دوباره خلق می‌کند. از شخصیت‌ها، دسته‌های متعددی تشکیل می‌دهد که درواقع، نقش گروه‌های همسرایان درام یونانی را بازی می‌کنند. باردیگر، شخصیت‌ها را به‌جست‌وجوی کلاه حصیری می‌فرستد که در خلال این‌کاوش، آنها مکرراً بوسیلهٔ پیشامدهایی‌که سدّ راهشان می‌شود، از پیشروی بازداشته می‌شوند، درست همانند قهرمانان در درام یونانی که نقش‌های واگذار شدهٔ خود را درمقابله وتضاد ابدی با تقدیر، بازی می‌کنند. این‌مقایسه با درام‌کلاسیك و بویژه سمبولیسم آن، بی‌مناسبت هم نیست، از آن‌جا که قهرمانان اکثر فیلم‌های رنه‌کلر از تیپ‌های ساده و به‌آسانی قابل تشخیص انسان‌ها هستند وتقدیری را از سر می‌گذرانند که ساختهٔ دست خودشان نیست.

هرچند که «کلاه حصیری ایتالیایی» از لحاظ تجاری، با موفقیت واقبال چندانی روبرو نشد ولی ارزش معنوی قابل ملاحظه‌ای در بین صاحبنظران‌کسب‌کرد. منقّدان ومردم اندیشمند سراسر جهان، اصالت مطلق سبك فیلم، طنز دلنشین فیلم را شدیداً تحسین‌کردند. اما برای عامّهٔ وسیع مردم، این فیلم، خیلی جلوتر از زمان خودش بود. درواقع به‌جرأت می‌توان گفت، این فیلم که براساس یك نمایشنامهٔ «وودویل» بود، وکمی بیش‌از یك‌سال، قبل‌از این‌که رنه‌کلر، فیلم ناطقی دیده باشد، ساخته شد، ازکیفیت ریتمیك آن‌چنان مؤثر وتکان
دهنده‌ای‌برخورداراست‌که دارای‌اکثرخصوصیا
ویژهٔ یك اثر موزیکال است، باستثنای وجو
یك نوار صوتی ضبط شده.



برج (LA TOUR)

۱۹۲۸ ــ فرانسه. محصول: ــ Films
Albatros. **کارگردان و سناریست: رنه‌کلر**
دستیار کارگردان: ژرژ لاکونب. فیلمبردار
نیکلاروداکف، ژرژپرنیال. مدت زمان نمایش
پانزده دقیقه. این‌فیلم دربهار۱۹۲۸ فیلمبرداری
شد و نخستین‌بار در پاریس، روز پنجم دسامبر
۱۹۲۸، همراه با فیلم «دوخجالتی»، نمایش
داده شد.

«ما چشم داریم، اما باوجود این نمی‌بینیم».

رنه‌کلر ــ ۱۹۲۳

رنه‌کلر از فرصتی‌که قبل‌از تهیهٔ فیلم‌بعدی
خود داشت، استفاده کرد و طرحی را که مدته
در ذهن خود می‌پروراند ومی‌خواست فیلمی‌ر
به‌شگفتی‌های برج ایفل اختصاص دهد، به‌انجا

برساند وبطوری‌که «ژرژ شارنسول» اظهار نظر می‌کند، این فیلم به‌صورت «بخشی از فولکلور رنه‌کلر شده‌است». سناریوی «برج» که بادقت و جزئیات کامل آماده شد، ترکیبی از سکانس‌ها در سرعت، ریتم، زوایای دید متنوع است که همچون یك قطعهٔ موسیقی، تصنیف شده است. این‌فیلم، نمونه‌ای از سینمای ناب، ومطالعه‌ای در هنر «دیدن» است. «بارتلمی آمنگوال» در تجزیه وتحلیل خود از این فیلم و شیوهٔ بهره‌گیری رنه‌کلر از اشیاء و اجزاء برج، و رغبت او در فرم دادن به‌آنها در طرح‌های تصویری، در ۱۹۵۱ چنین نوشت «برج، یك شعر بصری است که درآن، رنه‌کلر، اجزای این هیولای مکانیکی وزیبای مسیو ایفل را پیاده و دوباره سوار می‌کند، فوق‌العاده‌است. شخص می‌تواند ببیند که دنیای رنه‌کلر بخوبی می‌تواند از آدم‌ها صرفنظر کند و معهذا کیفیت شعرگونه‌ای را که برج ایفل برای پاریسی‌ها دارد و درهرحال انسانی‌است، نمایش دهد.



دو خجالتی (LES DEUX TIMIDES)

۱۹۲۸ ــ فرانسه. محصول: ــ Films Albatros و Sequana. کارگردان و سناریست: رنه‌کلر. براساس کمدی یك پرده‌ای، نوشتهٔ اوژن لابیش و مارك میشل. دستیار کارگردان: ژرژ لاکونب، ژرژ لامپن. فیلمبردار: روبرباتون، نیکلا روداکف. دکور: لازارمیرسون. بازیگران: موریس روفرودی (تی‌بودیه)، ورافلوری (سیسیل توبودیه)، ژیم ژرار (گارادو). زمان نمایش: نودوپنج دقیقه. نخستین‌بار در پاریس، روز پنجم دسامبر ۱۹۲۸، به‌نمایش عمومی گذاشته شد.

«چیزهایی که سینما را می‌سازد، آنهایی است که نمی‌تواند بیان شود».

رنه‌کلر ــ ۱۹۲۳

اگر رنه‌کلر اینقدر زود به‌اقتباس دیگری از نوشته‌های «اوژن لابیش» روی‌کرد، بدان خاطربودکه اجازهٔ فیلمبرداری یك داستان‌کاملاً متفاوت، براساس یك قضیهٔ جنایی آن زمان، که او به سبك رئالیستی کاملاً دقیقی برای Films Albatros نوشته بود، بالاخره پس از کشمکشهای فراوان، ازطرف مقامات مربوطه رد شده بود. اما «دوخجالتی»، تفاوت‌های بسیاری با «کلاه حصیری ایتالیایی» دارد و اقتباس کلر نیز، حتی جسورانه‌تر است. فیلم قبلی، یك اثر تصویری ریتمیك، معادل بیت‌ها، آوازها و سخنان متعارفی است که در یك نمایشنامهٔ وودویل وجود دارد. فیلم دوم، دیالوگ و آکسیون یك نمایشنامه را به‌زبان سینمایی کاملاً جالبی ترجمه می‌کند که حتی زیرنویس‌ها هم به‌حداقل، کاهش یافته است. مارسل‌کارنه که درآن زمان، به نقد فیلم می‌پرداخت، در بررسی خود از این فیلم، می‌نویسد:

«چه چیزی خنده‌دارتر از خطابهٔ وکیل مدافع جوان برای دفاع، می‌تواند باشد؟ یك موش گمشده، علت یك درام واقعی است. مرد خجالتی‌جوان به درستی نمی‌داند کجا باید برود، سرنخ بحث‌وجدل خودرا بدست می‌آورد، مکث می‌کند، شتاب می‌کند. سرگشتگی او زمانی بزرگتر می‌شودکه آغازرا باپایان اشتباه می‌کند. این سرآغازی گیج‌کننده و بسیار جالب است. اما توصیف وبیان چنین‌فیلمی، غیرممکن است.»

دررواقع، همینطورهم هست، بخاطراین‌که محتوای«خطابه»، بطورکامل همراه باآکسیون، نشان داده می‌شود ــ آکسیونی که وکیل مدافع توصیف می‌کند، ابتدا روی صورتش نقش‌می‌بندد (سوپرایمپوزیشن)، آنگاه صورت او بتدریج محومی‌شود وصحنه‌ها، به‌تنهایی داستان را پیش می‌برد، و همچون که او سر نخ بحث‌وجدل
خود را فراموش می‌کند، حرکت متوقف م
و هنگامی‌که او باردیگر دنبالهٔ سخن
می‌گیرد، سرعت موردنظر را بدست می‌آ
اما این سکانس بسیار معروف، فقط بخش
اعمال ابتکاری فیلم است. در یك سکانس
پرده به دوقسمت تقسیم می‌شود وبطور هم
حوادث متعددی را نشان می‌دهد که دو
(یك وکیل مدافع جوان وموکلش، هردو
یك دختر)، رؤیای اتفاق افتادن آن‌را
دیگری می‌بینند. در قسمت دوم، داستان
به خارج از شهر منتقل می‌شود و رنه‌کلر
اندازی زیبا از اتمسفرسرزندگی وملاحت‌ف
آنجا را می‌نمایاند که چشم‌اندازی کا
فرانسوی است. فیلم «دوخجالتی»، او
بهترین‌لحظات تجربیات سینمایی‌اش قرارم
و به‌عنوان یك کاریکاتوریست و استاد ه
تکنیك فیلم صامت، جلوه‌گرش می‌کند.

بهرحال، هنگامی که این فیلم
نخستین‌بار به‌نمایش درآمد، با استقبال ف
روبرو نشد، اگرچه درهمان زمان وازآن
تاکنون، توسط بسیاری ازمنقدان فیلم، ت
شده است.

نات



دوخجالتی

تکنیك پرده چند قسمتی برای مقاصد کمیك

تاریخچه کوتاه سینمای شوروی

★ ازسال ۱۸۹۶ فیلمبرداران آماتور در شوروی فیلمهای خبری میگرفتند وآنها را بـه کمپانیهای « پاته » و « گومون» می‌فروختند . تعداد این فیلمبرداران درطول جنگ ژاپن و شوروی افزایش یافت . درسال ۱۹۰۷ شخصی بنام « درانکوف » تصمیم گـرفت یکی از پیسهای « پوشکین » را فیلم‌کند ولی دراجرای تصمیم خود موفق نشد . ولی سال بعد همین شخص فیلمی براساس تصنیف معروف «ولگا ، ولگا» ساخت.

★ بعدازشکست‌انقلاب سال ۱۹۰۵ ، مدت ده سال از ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۷ درشوروی تعداد نسبتاً زیادی فیلم براساس آثار بزرگ ادبی روسی و خارجی ساخته شد. این فیلمها غالباً داستانهای عاشقانه ومردم پسند داشتند. درضمن ازسال۱۹۱٤ تهیه فیلمهائی باداستانهای‌میهن‌پرستانه شروع شد.

★ دراین احوال تلاشهائی برای بوجود آوردن فیلمهای ناطق بعمل آمد . درسال ۱۹۱۲ شخصی‌بنام « کاسیانوف» طریقه‌ای‌برای زیرنویس کردن فیلمها اختراع‌کرد . ازطرفی «ایدانوف» گروهی بنام «سینه دکلاماتور» تشکیل داد . آکتورهائی‌که درفیلمها بازی‌کرده بودند ، در سالنهای نمایش حضور یافته وبجای خود حرف میزدند . این‌کار درآغاز با موفقیت روبرو شد ولی بزودی متروك ماند .

★ درسال ۱۹۱۲ اولین فیلم طویل ساخته شد. درسال ۱۹۱۵ فیلمی بدون زیرنویس ساخته شد طوری تماشاگران فقط ازطریق تصاویـر بحوادث داستان پی می‌بردند. درهمین‌زمان اولین فیلم نقاشی متحرك توسط «استارویچ» و اولین فیلم تاریخی توسط « گونچاروف» ساخته شد.

★ بعدازانقلاب‌کبیروسقوط تزارفیلمهای متعددی براساس حوادث‌انقلاب ساخته شد بی‌آنکه تهیه فیلمهای عاشقانه واحساساتی متوقف شود .

★ ۲۷ اوت ۱۹۱۹ لنین فرمان تاریخی ملی شدن سینمارا نوشت : «باید مصرانه یادآوری کردکه سینما برای ما ازسایرهنرها مهمتراست .» باین ترتیب سینمای شوروی همه چیز را دوباره ازنو شروع‌کرد .

★ بعد ازانقلاب عده‌ای ازسینماگران به سایرکشورهـا مهاجرت‌کردند وعده‌ای هم در شوروی باقی مانده وهنرخودرا بخدمت انقلاب درآوردند . سینماگرانی‌که به انقلاب خـدمت میکردند توسط « گاردین » و« کوله شف»رهبری میشدند. دراین زمان‌کمبود وسایل فیلمبرداری بخصوص فیلم خام مانع ادامه فعالیت فیلمسازان بود .

★ جنگهای داخلی وکمبود وسایل باعث بیدایش فیلمهای‌کوتاه تبلیغاتی‌گردید . از سال ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۰ بیش ازهشتاد فیلم ازاین نوع ساخته شد. درسال ۱۹۲۱ اولین فیلم طویل بعد ازانقلاب توسط مدرسه دولتی سینماکه مدت‌کمی ازتأسیس آن میگذشت ، تهیه گردید . ازآن پس دوران طلائی سینمای شوروی آغازگشت .

★ فیلمسازان قبل از انقـلاب بساختن فیلمهائی اقتباس ازآثار بزرگ ادبی ادامه دادند. «کولوشوف» مدیریت مدرسه دولتی سینما را عهده‌دار شد وتحقیقات خودرا درباره مونتاژ دینامیك ادامه داد . وی تئوری تازه‌ای ارائه داد: «کارگردان خالق اثر است . هنرپیشه اهمیتی ندارد .» کارگردانهای جوان معیارهای قدیمی را درهم ریخته وکارهای تازه ارائه دادند.

★ بعدازپنج‌سال‌که سینماگرفتاراغتشاشات روشنفکرانه شده بود ، در سال ۱۹۲۳ حـزب کمونیست تصمیم‌گرفت بکار سینما سروسامان دهد. بهمین جهت امور پخش ونمایش فیلم راکه دراختیار شرکتهای خصوصی بود ، برعهده‌گرفت ودرعرض دوسال صنعت سینما تحت قوانین و مقررات خاص درآمد .



★ ازسال۱۹۲٤ فیلمهای باارزشی‌توسط : ایزنشتین ــ پودوفکین و دوفژنکو ساخته شد وسینمای شوروی دوره درخشانی را شروع‌کرد. دراین دوره تئوریهای تازه‌ای درباره مونتاژ ، ریتم وفرمهای پلاستیك درسینما ، توسط این فیلمسازان ارائه‌گردید.

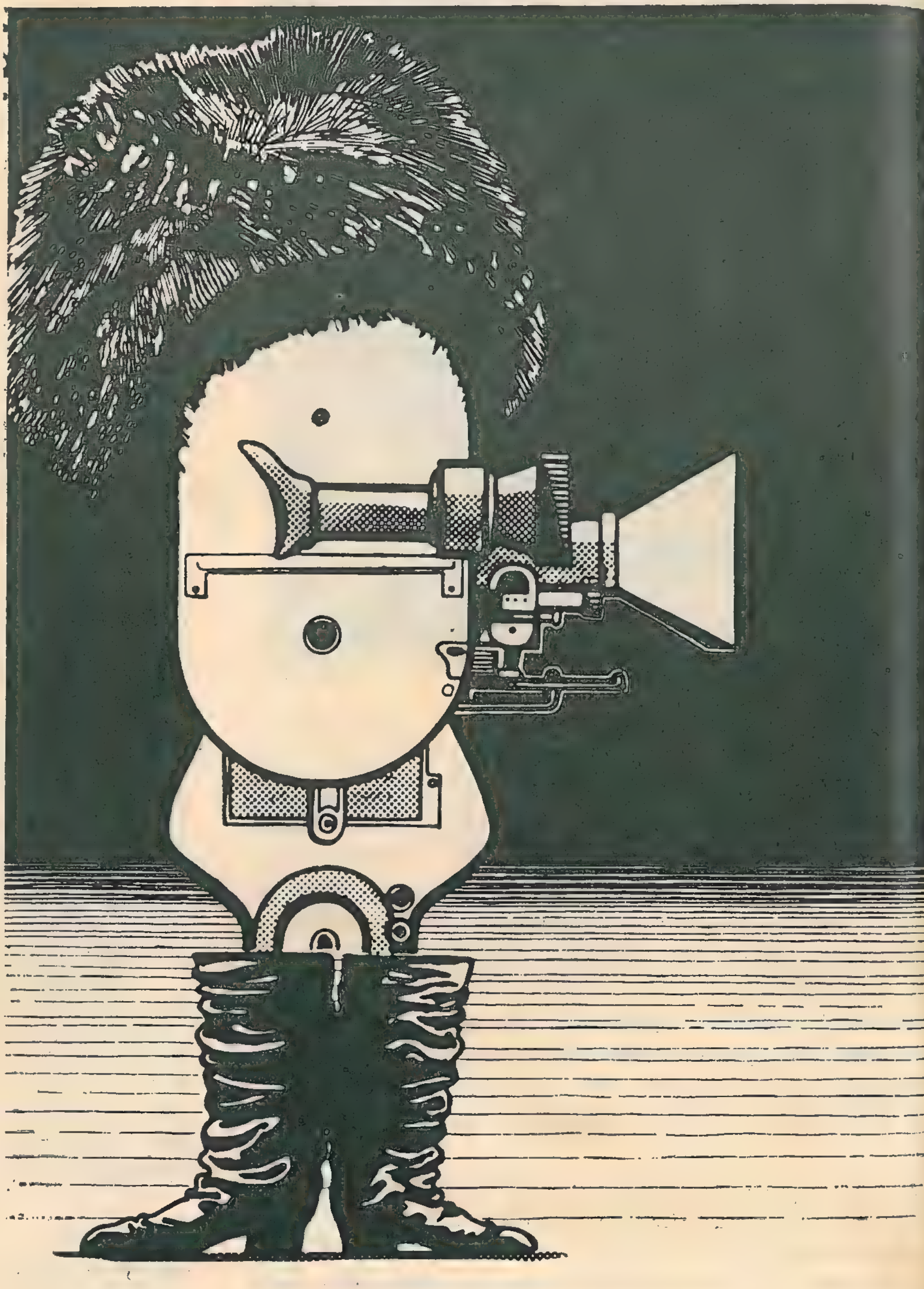
★ درسالهای آخر دهه ۱۹۳۰ برتری و تفوق سینماگران بزرگ ازطرف فیلمسازان جوان مورد تهدید قرارگرفت . «یوتکویچ» فیلمسازان جوان را کـه همواره تحت‌الشعاع سینماگران بزرگ بودند ، مورد حمایت قرار داد وارزش‌کارهای آنان را آشکار ساخت . این‌زمان مقارن باپیدایش سینمای ناطق بود . درسال ۱۹۲۹ «آبرام روم» نخستین فیلم روسی ناطق را بن «نقشه کارهای بزرگ» ساخت .

★ با پیدایش سینمای ناطق ، سینماگرا شوروی درمورد مضامین فیلمها دچار اختلا عقیده شده وهرگروه دراین زمینه صاحب تئور بخصوصی شدند. درسال ۱۹۳۲ حزب‌کمونیس باین اختلاف عقیده‌ها پایان داد وسینماگران وادار ساخت تا بجای ارائـه ایده‌ئولوژیها گوناگون ، بزندگی واقعی بپردازند . باین‌ترتی رآلیسم اجتماعی درسینمای شوروی پا بعر وجود نهاد .

★ رآلیسم اجتماعی ازسال ۱۹۳۵ ت ۱۹٤۱ برسینمای شوروی تسلط‌کامل داشت . این دوره فیلمهای زیادی ساخته شدندکه برا توده مردم قابل فهم بوده وازهرگونـه بی فرمالیست وشیوه‌های شخصی برکنار بودند. این میان تنها تریلوژی « دونسکوی » دربا زندگی ماکسیم‌کورکی‌خصوصیاتی‌غیرازفیلمها متحدالشکل سایرکارگردانها داشت. «ایزنشتین نیز هم‌چنان راه خودرا ادامه میداد و با دشوار فیلمهای : زنده‌باد مکزیك وچمن‌زار بژین ساخت .

✶ درپایان این دوره که با شروع جنگ جهانی‌دوم مصادف‌است رآلیسم‌اجتماعی‌درسینمای شوروی‌بنقطه‌اوج‌میرسد وهفتاددرصد محصولات این کشور را دربر میگیرد . ازطرفی فیلمهای خبری سیاسی نیز بوفور تهیه میشوند. ایزنشتین درسال ۱۹۳۸ «آلکساندر نوسکی» را میسازد که ازآخرین آثار فیلمسازان نسل گذشته است .

✶ در زمان جنگ فیلمهای خبری ، فیلمهای داستانی را بکلی تحت‌الشعاع قرارمیدهد.



فیلمهای داستانی هم فقط بشرح زندگی قهرمانان جنگ می‌پردازند. ایزنشتین «ایوان مخوف» را میسازد که درسال ۱۹٤٤ پایان می‌پذیرد . دراین زمان سینما هدفی جز پیروزی درجنگ ندارد وتمام نیرویش را درالقاء این فکر بکار میگیرد.

✶ درطول سالهای بعد ازجنگ ازسال ۱۹٤٦ تا ۱۹٥٦ فقط صدوپنجاه فیلم طولانی در شوروی ساخته میشود . اکثر این فیلمها از داستانهای جنگی بهره میگیرند. ایزنشتین درسال ۱۹٤۸ فوت میکند . نوع دیگری از فیلم با سوژه‌هائی درباره پیشرفتهای تکنولوژیك درمیان فیلمهای جنگی ظهور میکند . پرسوناژهای اصلی این فیلمها مرد ــ زن وتراکتور هستند . دراین زمان جوانان فیلمساز بکلی فراموش میشوند.

✶ سینمای شوروی در این دوره از بوروکراسی ، سانسور ومحدودیت سوژه رنج می‌برد . وجود قهرمانهای قراردادی زمان جنگ وجانبداری ازسیستم حکومت دریك ایده‌آلیزم مطلق باعث یکنواختی و رکود سینمای این کشور میشود . تنهاگاهی فیلمهائی ازآثار بزرگ ادبی ساخته میشودکه دراین میان تنوعی بوجود می‌آورد .

✶ درسال ۱۹٥۳ بعد از مرگ استالی نسیم آزادی درسینمای شوروی شروع بوزید میکند. فیلمهائی درباره انسان امروز و شرای زندگی او ساخته میشودکه درآنها ازتصاویرپیش ساخته شده قهرمانان زمان استالین خبری نیست فیلمهای تازه تعداد تماشاگران را نیز افزایش میدهد (دومیلیاردونیم تماشاگر درسال ۱۹٥٥) جوانها نیز درفضای تازه‌ای‌که ایجاد شده شرو به فیلمسازی میکنند .

✶ درسال۱۹٥٦ دربیستمین‌کنگره حز کمونیست تصمیمات مهمی درباره سینما اتخ میگردد . محدودیت سوژه ازبین میرود وبجوا اختیارات تازه‌ای داده میشود . گریگور چوخرای با «چهل‌ویکمین» و «کالاتوزوف با «وقتی‌که لك‌لك‌ها پرواز میکنند» (که اولی فیلم هریك ازآنهاست) با موفقیت فراوان روبر میگردند . دراین سال پودوفکین و دوفژنکو چند ماه فاصله فوت میکنند.

✶ درسال ۱۹٥۸ دربیست‌ویکمین‌کنگ حزب‌کمونیست براساس تصمیمات‌کنگره بیستم بسینما آزادیهای بیشتری داده میشود . درهم سال فستیوال مسکو بوجود می‌آید . سینما شوروی درفستیوالهای بین‌المللی جوایزی بدس می‌آورد . «ایوان مخوف» ده سال بعدازمر ایزنشتین روی پرده می‌آید. تهیه حدود هز فیلم طولانی تا سال ۱۹٦٥ پیش‌بینی میشود .

✶ سینمای شوروی بسوی نوعی شاعرانه میل میکند . سینماگران جوان درا زمینه آثاری بوجود می‌آورند وفرمهای استتی در رآلیسم اجتماعی بظهور میرسد. ازسال ۱۹٦۰ آثاری با شیوه‌های گوناگون ساخته میشو حماسه سرباز ــ توماس گوردیف ــ خانمی با س کوچك ــ کودکی ایوان وغیره . . .

✶ خروشچف‌درسال۱۹٦۱ اعلام میدار «باید فیلمهائی ساخت‌که مردم با لذت آنها تماشاکنند» . دراین دوره جوانها آثار درخشا بوجودمی‌آورندکه نشانه ذوق‌واستعدادسینماگر آنان‌است. سینمای‌شوروی به سوژه‌هائی‌می‌پردا که تاآن زمان دراختیار سینمای دنیای غرب بو فیلمهای بزرگ‌وپرخرج ، فیلمهای‌کمدی وسبل فیلمهای اجتماعی با سوژه‌های جسورانه (لا برای سینمای شوروی) محصولات سالهای اخ سینمای این‌کشور را تشکیل میدهد.

Don Siegel

نوشته : استوارت کامینسکی
ترجمه‌ی : حسن زاهدی

فیلم تجارتی بعنوان هنر

مقدمه‌ئی درباره‌ی «دان‌سیگل» از «پیتر بوگدانوویچ»

این تصور که فیلم‌های تجارتی ویابعبارتی فیلم بودجه‌ای (فیلم‌هائی که بابودجه‌های محدود ساخته می‌شد) جایشان را به تلویزیون داده‌اند ، ازحقیقت بسیار بدور است . ساختن فیلم برای تلویزیون آنچنان توسط شبکه ، سرمایه‌گذار وتهیه‌کننده نظارت می‌شودکه مجالی برای نمایش خلاقیت شخصی باقی نمی‌گذارد . درحالیکه سازندگان فیلم‌های بودجه‌ای علیرغم محدودیت بودجه ازآزادی‌هائی برخوردار بودندکه حتی کارگردانان سرشناس‌ترکه با بودجه‌های سنگین‌تری فیلم می‌ساختند ازآن محروم بودند . درنتیجه فیلم‌های بودجه‌ای بعلت اینکه نظارت‌کمتری برساختن آنها اعمال می‌شد ، کیفیتی خاص وقدرت تخریبگر مضطرب‌کننده‌کسب می‌کردند . دراین مورد نام‌های ساموئل فولر و باد بوتیچر به خاطر می‌آید ــ والبته نام دان سیگل .

کتاب «استوارت کامینسکی» درباره دان سیگل که اولین مطالعه جامع درزبان انگلیسی برای تشریح وارزشیابی کار«دان سیگل» است [ومطالب زیر ازآن‌استخراج شده] پدیده خوشحال‌کننده‌ای است . کار سیگل ازاین نظر قابل توجه است‌که او موفق شده است به تکالیفی‌که دردست دیگران ممکن بود چیزی بیش ازفیلمهای تجارتی قراردادی نباشند ، ویژگی ابهام‌آمیز ونا‌آرامی بدهد . افزایش بودجه فیلم‌های او درسال‌های اخیر نیز بهیچوجه کیفیت بی‌تکلف ودرضمن هیجان‌انگیز فیلم‌های او نکاسته است .

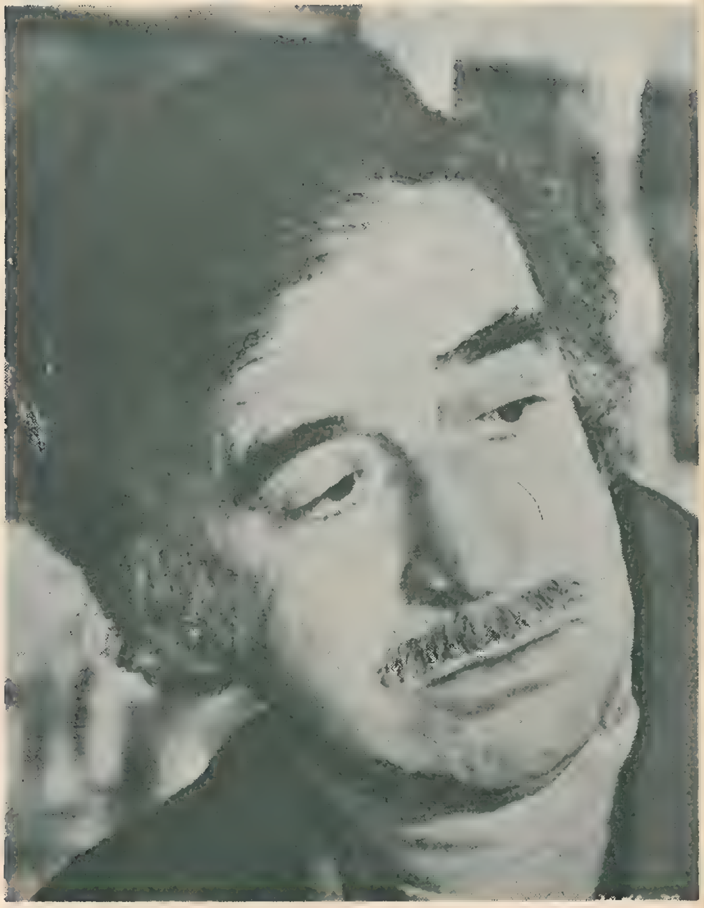
«هاری‌کثیف» (در تهران : شکار در شهر) که در ٤٠ روز فیلمبرداری شد دارای همان بی‌آرامی خشنی است‌که «نلسون بچه صورت» که ظرف سه هفته و با هزینه‌ای بسیارکمتر فیلمبرداری شد ، وبهمان اندازه اثر مشخص دان سیگل است .

زمینه آموزشی سیگل سنت فیلمسازی خشن و دور ازحساسیت‌های ظریف کارگردانانی چون رائول والش و هوارد هاکز درکمپانی برادران وارنر بود . با اینحال فیلمهای «قرازدادی» او که پرداختی بی‌نقص ومفاهیم ضمنی غیرقراردادی دارند ، تأثیر شخصیت وقوه تخیل اورا آشکار می‌سازند . «هجوم ربایندگان جسد» علیرغم عنوان سبك وصحنه ابتدائی وانتهائی فرمایشی آن ، بهمراه «آن شیئی» هوارد هاکز ازجمله بهترین وترسناکترین فیلمهای علمی ــ تخیلی سینماست . این فیلم با داستانی هشداردهنده درباره حرکت انعطاف‌ناپذیر دنیا بسوی عدم حساسیت ،

هنوز مفهوم وارزش خاص خودرا حفظ‌کرده است . «شورش درسلول ۱۱» هنو
بهترین فیلمی است‌که درآمریکا درباره وضع زندانیان ساخته شده (واهمیت آ
امروزه‌که توجه مردم به اصلاح وضع زندانیان جلب شده ، بیشترشده‌است) ، همانطو
که «جهنم برای قهرمانان است» هنوز یکی ازمعدود فیلم‌های جنگی است‌که اختلا
روانی ذاتی مردانی راکه درنبرد دلیرند ورفتار ضد اجتماعی‌شان درشرایط غیرعاد
جنگ جنبه قهرمانی بخود می‌گیرد ، بررسی‌کرده‌اند . فیلم‌هــای پلیسی سیگ
« مادیگان » و « هاری‌کثیف » بخاطر بررسی فسادپذیری آسان مجریان قانو
جالب هستند ، درعین حال‌که وحشت وغذاب‌کار روزانه آنهارا بدقت ترسیم می‌کنن
در «نلسون بچه صورت» ، «صف» و «قاتلین» سیگل دنیای پنهانی جنایتکاران
با برندگی وقاطعیت منجمدکننده‌ای عریان می‌سازد . همچنانکه «آندرو ساریس
اظهار داشته است ، قهرمان او چه درحیطه قانون وچه بیرون ازآن پیوسته یا
مطرود ضد اجتماعی دردنیائی آلوده به‌فساد است وسیگل این جهان‌بینی شا
دلسردکننده را بدون تزویر و با استادی‌کم‌نظیری دراستفاده ازتصویر درداستانگو
بیان می‌کند .

حتی یك نگاه‌کوتاه به سکانس تعقیب درپایان فیلم «صف» ، سکانس‌های تعقی
فیلم‌های «بولیت» و «رابط فرانسوی» راکه ازتبلیغات بیشتری برخوردار بوده‌اند
پیش‌پا افتاده می‌نمایاند وتیراندازی مرگبار پایان «مادیگان» ازنظر فیلمبردار
وتدوین ازجمله درخشانترین صحنه‌های آکسیون‌است‌که تاکنون‌دیده‌ام . هوارد هاک
استاد آکسیون ، درمورد این صحنه‌گفته است : «ازصحنه‌هائی است‌که اجرایش خیا
مشکل است .» وچنین موفقیتی را درزمینه سینماکه طی بیست سال‌گذشته اهمی
خودرا بعنوان یك صنعت ظریف ازدست داده است ، نمی‌توان نادیده‌گرفت .

سیگل هیچگاه این جنبه ازسینما را ازنظر دورنداشته‌است وعلی‌رغم سناریوها
که‌گاهی بطور غیرقابل جبرانی ناقص بوده‌اند ، درك صحیح‌کارگردان ازساختم
فیلم واستعدادکم‌نظیرش برای داستانگوئی سینمائی هیچگاه لغزش نداشته است
اطمینان دارم بهترین فیلمهایش را درآینده خواهم دید .



دان سیگل ۵۹ سال دارد وازاین مدت ۳۸ سال را درهالیوود به‌کار مشغول بوده است. او ۲۸ فیلم بلند و دوفیلم‌کوتاه (که هردو جایزه اسکار ربودند) کارگردانی‌کرده یك سریال تلویزیونی (افسانه جسی‌جیمز) تهیه و تعداد زیادی ازبرنامه‌های سریال‌ها «**ایستگاه اتوبوس**»، «**صف**»، «**اسکورت**»، «**نقطه شکست**» و «**منطقه برزخ**» را کارگردانی‌کرده است.

بااینحال سیگل بیشتر بعنوان‌یك کارگردان‌فیلم شناخته شده‌است، کارگردانی که هوشمندی وی درساختن فیلم‌های ماجرائی حتی احترام اعضای سینمای زیرزمینی را برای وی‌کسب‌کرده است. **ژان لوك‌گودار**، ازجمله اولین‌کسانی‌که با تحسین درباره وی مطلب نوشت، برای دیدن وی حتی رنج سفر تا هولیوود را برخود هموارکرد. درسال‌های اخیر فیلم‌های سیگل بیشتر در «فهرست فیلم‌های محبوب» جا پیدا می‌کنند. «**شورش درسلول ۱۱**» و «**هجوم ربایندگان جسد**» ازجمله فیلم‌هائی است‌که مکرراً برای نمایش درتلویزیون آمریکا خواسته می‌شود.

فیلم‌های سیگل نقطه‌نظر مشخصی درباره انسان وهمبستگی‌اش با جامعه، انسان وجستجوی او برای معنی، ودرباره رابطه مرد و زن آشکار می‌سازندکه پیوسته درحال تحول است. البته سیگل مسائل مورد علاقه‌اش را با دقت و بروالی طبیعی با موضوع فیلم‌های قراردادی تلفیق می‌کند. من می‌خواهم نشان دهم‌که سیگل لااقل شایسته همان نوع توجه انتقادی است‌که به‌کارگردان فیلم‌های هنری اروپائی مبذول می‌شود. مشکل اینجاست‌که فیلم‌های سیگل برخلاف فیلم‌های مثلاً برگمان، لوزی یا آنتونیونی، فریاد نمی‌زنند «من مفهوم دارم» وبرای تماشاچی آسان است به‌کسی‌که سرگرمش‌کرده است بی‌توجه باشد.

الگوی مکرر فیلم‌های سیگل با اشتباه اولیه یك ضد قهرمان شکل می‌گیرد؛ مثلاً ازدست دادن طپانچه وقاتل توسط ریچارد ویدمارك در «**مادیگان**» بعلت اینکه یك لحظه به یك دختر برهنه نگاه می‌کند. بعلت این اشتباه ضد قهرمان غالباً با یك اغواکننده ولی آشکارا دیوانه درگیری پیدا می‌کند. وازآنجاکه جانی بخاطر اشتباه ضد قهرمان آزاد شده‌است، همه مشغولیت ذهنی ضد قهرمان یافتن ونابودکردن جانی است. در بیشتر مـوارد ضد قهرمان تبه‌کار فراری را نمونه لجام گسیخته‌تر

وبی‌بندوبارتری ازوجود خویش می‌یابد ودرنتیجه مسئولیت رفتار اورا تنها از
خود می‌داند. ازیك نظر این درگیری ذهنی در ادبیات بی‌سابقه نیست ـ یك
قهرمان‌که توانسته است با محافظه‌کاری وانضباط وجود خویش را از هم‌پاشید
حفظ‌کند، نفس وسوسه‌گر وشیطانی خودرا آزاد می‌سازد ودرنتیجه ناگزیر ازمصا
با این نفس دوم یا نابود شدن می‌گردد. آشکارترین نمونه‌ها «**دکتر جکیل و م**
هاید» استیونسون و «**شریك پنهانی**» کنراد هستند؛ اما تم جدال انسان با خود بر
دست‌یافتن به‌آرامش‌را می‌توان درصدها داستان ونوول کشف‌کرد. بیك معنی«سیگ
بررسی هنری دوگانگی شخصیت را وظیفه خود تعیین‌کرده است.

معمولاً درفیلم‌های سیگل شخصیت پدرگونه‌ای حضور داردکه ضد قهر
را اندرز می‌دهد واخطار می‌کندکه اقدام فردی عدالت وآرامش‌فکر ایجاد نمی‌کن
که روش‌های پذیرفته شده اجتماعی ضروری است واینکه اگر انسان بخواهد نق
خدا را بازی‌کند، شکست می‌خورد. این شخصیت پدرگونه را می‌توان درهر
ازفیلم‌های سیگل یافت: مثلاً **امیل مایر** در «**شورش درسلول ۱۱**»، **آرتور اوکو**
در «**شکارچی با سگ**»، **جان مك‌انتایر** در «**ستاره سوزان**»، **فس‌پارکر** در «**ج**
برای قهرمانان است» و **لی‌جی‌کاب** در «**کوگان**».

تبه‌کار دیوانه‌که ضد قهرمان درتعقیب اوست عموماً سرزنده، غیرقا
پیش‌بینی، خشن وحتی شوخ‌طبع است. آزادی وحیله‌گری این شخصیت‌ها سیگل
بطرف آنها جلب می‌کند، ولی بهرحال آنها دیوانه وناقص هستند وباید نابودگرد
ضد قهرمان درهمان حال‌که درتعقیب قاتل دیوانه است، درجهت همرنگ شدن
جامعه ودرجهت عدم احساس وعدم درگیری حفظ‌کننده گرایش پیدا می‌کند.
گرایش درتضاد مستقیم باآزادی غیرقابل پیش‌بینی تبه‌کار دیوانه است وضد قهر
خود درتنگنای دوگرایش متضادکه هیچکدام برایش قابل قبول نیست، در
می‌یابد. محافظه‌کاران بی‌احساس درفیلم‌های سیگل، ضد قهرمان را بسوی
می‌خوانند و با او مجادله می‌کنندکه به‌جمع آنها بپیوندد. ازنظر سیگل
همرنگی ودنباله‌روی بی‌احساس، ننگ‌آور ولی غیرقابل انکار است واین همان چی
است‌که موضوع عاطفی فیلم «هجوم ربایندگان جسد» را تشکیل می‌دهد. خصوص

دنباله‌روی وقبول رفتار متداول اجتماعی درمردم کوچه وبازار فیلم‌هائی چون «**دوئل درسیلورکریك**» ، «**ساعات را بشمار**» ، «**ستاره سوزان**» ، «**بیگانه فراری**» و «**وقتی برای گلها نیست**» آشکار است . درشکل اغراق شده‌اش این خصوصیت شکل جنون رعب‌آوری را درچند تن ازشخصیت‌های سیگل بخود می‌گیرد : **الای والاك** در «**صف**» ، **لی‌ماروین** در «**قاتلین**» ، بازرس پلیس در «**وقتی برای گل‌ها نیست**» وحتی **هنری فوندا** در «**مادیگان**» .

درجریان تعقیب تبه‌کار دیوانه ، ضد قهرمان به نوعی دنباله‌روی وتعقیب بی‌خطر رو می‌آورد ــ بیش‌از اندازه خونسرد وتودار می‌شود . ودریك سطح تمثیلی ازنفس لجام‌گسیخته‌ای‌که درجستجوی آن است ، محروم می‌گردد . هنگامیکه ضد قهرمان سرانجام با دیوانه روبرو می‌شود و اورا ازپا درمی‌آورد ، درمی‌یابدکه دنباله‌روی مصالحه‌آمیزش مردود است بخصوص اینکه نمی‌تواند برای خود درمقابل درد زندگی ، سپر حافظی نیز بسازد . دربسیاری موارد ضد قهرمان اگر پس‌ازنابودی نفس دیوانه‌اش زنده باقی بماند ، مردانه برای ادامه زندگی و روبروشدن با رنج وجود داشتن‌کوشش می‌کند . این درمورد **رابرت میچم** در «**سرقت بزرگ**» ، **کرنل وایلد** در «**لبه ابدیت**» ، **استوارت ویتمن** در «**شکارچی با سك**» ، **کلینت ایستوود** در «**بلوف‌کوگان**» وبسیاری دیگر ازضد قهرمانان سیگل صدق می‌کند . ولی دربیشتر موارد ضد قهرمانان سیگل درپایان فیلم یا عملاً نابود می‌شوند مانند **سیدنی‌گرین استریت** در «**رأی دادگاه**» ، **جان کاساویتس** در «**قاتلین**» ، **الویس پریسلی** در «**ستاره سوزان**» و **ایستوود** در «**فریب خورده**» ویا ازدست رفته وبی‌مقصد باقی مانند **نویل براند** در «**شورش درسلول ۱۱**» ، **ادی‌مورفی** در «**قاچاقچیان اسلحه**» ، یا **ایستوود** در «**هاری کثیف**» .

درفیلم‌های سیگل ضد قهرمانان اگر بتوانند بنحوی با هستی‌کنار آیند وتکه پاره‌های متناقض وجود خویش را با فشار اجتماعی برای دنباله‌روی هماهنگ سازند ، احتمال زیاد هست‌که نیروهای دیگر ، بیش ازهمه خیانت جنسی ، نابودشان سازد . زنان درفیلم‌های سیگل موجودات خطرناکی هستندکه پیوسته نقش لیلیت را بازی می‌کنند ومرد را به نابودی می‌کشانند . ثبات عقیدتی سیگل دراین خصوص قابل توجه است . گالری زنان خطرناك او شامل **جین لورینگ** در «**رأی دادگاه**» ، **اوساماس** در «**شب به شب**» ، **فیت دومیرگ** در «**دوئل درسیلورکریك**» ، **آیدا لوپینو** در «**جهنم خصوصی ۳۶**» ، **دانا وینتر** درپایان «**هجوم ربایندگان جسد**» ، **گیتاهال** ، در «**قاچاقچیان اسلحه**» ، **میشل مونتان** در «**جهنم برای قهرمانان است**» ، **آنجی دیکنسون** در «**قاتلین**» ، **وراماینر** در «**بدار آویخته**» ، **تیشا استرلینگ** در «**بلوف کوگان**» وهمه زنان فریب خورده است .

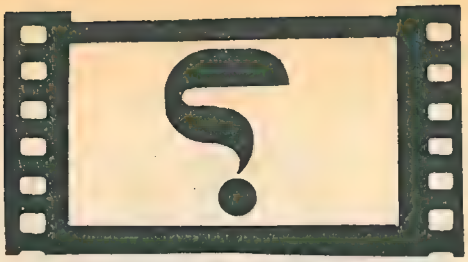
فیلم‌های سیگل برای مسائلی‌که مطرح می‌کنند جوابی بدست نمی‌دهند ، بلکه فقط زوایای مختلف این مسائل را می‌کاوند ونمایشگرکوشش انسان برای دست یافتن به درك وآگاهی دردنیائی خشن وفاقد معنی هستند ــ کوششی‌که درغایت بیهوده است ولی ضد قهرمانان سیگل ناگزیر از اجرای آن هستند .

با آنکه سیگل بخاطر قدرتش درترسیم خشونت شهرت یافته است ، سهم بزرگی ازاحساس خشونت درفیلم‌های او زائیده القای فکر خشونت است . دربسیاری ازفیلم‌های سیگل احساس وتصور خشونت ازطریق مونتاژ فیلم ایجاد می‌گردد . سیگل معتقد است تصور القاء شده خشونت ، خیلی بیشتر ازصحنه واقعی خشونت ترسناك است . در «**هاری‌کثیف**» ما کشته شدن پسربچه توسط **اندی رابینسون** را نمی‌بینیم . ما فقط یك زن سیاهپوست (مامرس) گریان را می‌بینیم‌که اسم پسرش را برزبان می‌آورد ومی‌گویدکه او فقط ده سال‌داشت . ولی‌قطع فیلم به او وعکس‌العملی که او نشان می‌دهد خیلی بیشتر ازجنایتی‌که درابتدای فیلم شاهد آن بودیم ، هراس ووحشت القاء می‌کند .

وبالاخره قدرت سیگل دربکارگرفتن تصویر درصحنه‌های تعقیب‌که عموماً پیش ازبرخورد بین ضد قهرمان وتبه‌کار می‌آید ، آشکار می‌گردد . سیگل این صحنه‌ها را با آهنگی آرام شروع می‌کند وبتدریج با پیوندهای مجزا برسرعت آن می‌افزاید وعموماً آن را با یك صحنه خطرناك وهیجان‌انگیزکه تماماً دریك نمای مداوم نشان داده می‌شود ، خاتمه می‌دهد . این روش چیره دستانه صحنه تعقیب نهائی فیلمهائی نظیر «**سرقت بزرگ**» ، «**صف**» ، «**قاتلین**» ، «**بلوف‌کوگان**» و «**هاری کثیف**» را ازجمله هیجان‌انگیزترین سکانس‌های تاریخ سینما ساخته است .

* * *

سیگل درشیکاگو بدنیا آمد . خانواده‌اش بعد به اروپا نقل مکان‌کرد و دان دردانشگاه‌کمبریج تحصیل‌کرد وامتحانات مربوط به «عهد جدید» را باموفقیت گذراند (که بقول خودش ازیك یهودی بی‌ایمان بعید می‌نماید) . خانواده «سیگل» به پاریس رفتند ودرآنجا «دان» زبان فرانسه ، نواختن‌گیتار وبازی پینگ‌پونگ را آموخت وحتی تا مدتی بعنوان یك بازیگر حرفه‌ای پینگ‌پونگ فعالیت می‌کرد . در ۱۹ سالگی او کاری دردسته نوازندگان یك‌کشتی پیداکرد وبدین ترتیب توانست رایگان به آمریکا سفرکند .



درزمستان ۱۹۳٤ سیگل درلوس‌آنجلس بیکار وبی‌پول بسراغ عمویش جك ساپرکه مونتور فیلم بود رفت واز او خواست برایش‌کاری پیداکند . ساپر ، سیگل را نزد هال‌والیس درکمپانی برادران وارنر فرستاد . سیگل توانست والیس را متقاعدکند ، کاری به او بدهد ولی این اولین‌کار چیز مهمی نبود .

☐ **اولین‌کار شما درکمپانی برادران وارنر چه بود ؟**

☐ من‌کتابدار فیلم شدم‌که البته برخلاف آنچه فکر می‌کردم نگهداری کتاب‌های سینمائی نبود . بلکه عبارت ازاین بودکه صحنه‌های‌کلیشه‌ای مانند شلیك توپ ، حرکت‌کشتی در دریا یا منظره‌کوههای دوردست راکه می‌شد درفیلم‌های زیادی بکاربرد ، جمع‌آوری ، دسته‌بندی وانبارکنم .

☐ **وپس ازآن دستیار مونتور شدید ؟**

☐ بله ، برخلاف میل خودم . کارفرمای من دیلیون آنتونی‌که ازکار من راضی بود ، این‌کار را برایم دست‌وپاکرد . من دستیار مونتور بسیار بدی بودم زیرا اینکار برایم خسته‌کننده بود وتمام وقت من صرف حلقه‌کردن فیلمها وشماره - گذاری آنها می‌شد .

☐ **وبعد کار بهتری پیدا کردید ؟**

☐ بله ، ازیك‌نظر . کار بعدی‌من‌کمك درتهیه نماهائی‌ازصفحات روزنامه علامات راه‌آهن وغیره‌که‌کارگردان به‌آن احتیاج داشت ، بود . دراین موقع من نزدیك به بیست‌وپنج سال داشتم وعده‌ای‌کارگر زیردست من‌کار می‌کردند . درچنین وضعیتی بودکه من برای اولین‌بار عشق به سینما را درخودم‌کشف‌کردم . علاقه من به‌کارفیلمبرداری زیاد شد ومن‌بزودی‌کارگردان‌هارا متقاعدکردم هرنوع فیلمبرداری که خودشان حوصله انجام آن را ندارند ، بمن واگذارکنند .

☐ **چطور شد به قسمت مونتاژ وارنر رفتید ؟**

☐ راستش درآن موقع چیزی بنام قسمت مونتاژ وجود نداشت ومونتاژ فقط بمعنی یك رشته نمای‌کوتاه مدت‌که با قطع سریع برای نشان‌دادن‌گذشت زمان یا آکسیون سریع بکار می‌رفت ، بود . من قسمت مونتاژ را زیرنظر بایرون هاسکین

متصدی « افه » وبدون اطلاع استودیو دایرکردم . من سناریوها را دراختیار می‌گرفتم وسکانس‌های مونتاژ را ازنو می‌نوشتم . کارهائی‌که من می‌کردم تا آن زمان سابقه نداشت ، مثلاً استفاده ازصدا درمونتاژ . موفقیت من دراین زمینه باعث شدکار مونتاژ هرروز پیچیده‌تر شود وبرای آنکه آنچه راکه می‌خواستیم خوب از آب درآید ، ستارگانی مثل کاگنی ، بوگارت و والتر هوستون مجبور بودند، دستورات یك جوان بیست‌وچند ساله مثل من را درست انجام بدهند .

□ **اسم شما را بعنوان‌کارگردان مونتاژ درتیتراژ فیلمهای «یانکی دودل داندی» و « ماجراهای مارك تواین » دیده‌ام ، برای چه فیلمهای دیگـر مونتاژ انجام دادید ؟**

□ فیلمهای خیلی زیادی . درحقیقت درآن زمان سهم فیلمبرداری من برای فیلمهای وارنر بیش ازفیلمبرداری هریك ازکارگردانان این‌کمپانی بود. من برای فیلمهای «قطار سانتافه» ، «آنها با چکمه درپا مردند» ، «اعترافات یك جاسوس نازی» ، «آوازهـای شب» ، «سالهای بیست شلوغ پلوغ» وبسیاری ازفیلمهای دیگرمونتاژ کردم . بعلاوه درآن زمان بعنوان‌کارگردان‌گروه فیلمبرداری دوم نیزکار می‌کردم ودرساختن فیلمهای «عبور به مارسی» ، «سارجنت یورك» و «تمام مردان شاه» و «تعقیب شمالی» وچند فیلم دیگر فعالیت داشته‌ام .

□ **و بعد وارنر تصمیم گرفت فرصتی برای کارگردانی دو فیلم کوتاه بشما بدهد ؟**

□ بله ، «ستاره درشب» و «هیتلر زنده است» .

ستاره شب وهیتلر زنده است (۱۹۴۵ و ۱۹۴۶)

□ **هردو فیلم جایزه اسکار بردند ؟**

□ بله ، تنها فیلمهائی‌که برای آنها نامزد شدم .

□ **«ستاره شب» نسخه مدرن داستان تولد عیسی بود ؟**

□ بله ، با شرکت دونالد وودز و ج . کارول نایش . من عامداً دراین فیلم متوسل به مونتاژ نشدم برای آنکه نشان دهم‌کارهای دیگری هم می‌توانم بکنم .

□ **«هیتلر زنده است» یك فیلم تألیفی با جنبه شدید ضدآلمانی است‌که قسمتهای زیادی ازآن ازفیلمهای خبری‌گرفته شده است .**

□ بله ، ما انباشته ازنفرت نسبت به نازیسم بودیم ومی‌خواستیم به دنیا بگوئیم‌که روح هیتلر هنوز زنده است ، همچنانکه امروز هم هست . تصور می‌کنم اگر می‌خواستیم این فیلم را امروز بسازیم لحنی طنزآلود و نیش‌دار می‌داشت .

قضاوت (۱۹۴۶)

□ **کارگردانی اولین فیلم بلندتان « قضاوت » را پس ازآنکه « هیتلر زنده است » جایزه ربود به شما محول‌کردند . آیا درساختن آن با مشکل خاصی روبرو بودید ؟**

□ جالب‌ترین نکته درمورد ساختن این فیلم تفاوت روحیه سیدنی‌گرین استریت و پیترلور هنرپیشگان این فیلم بود . سیدنی حتی اگر جای یك نقطه را درسناریو عوض می‌کردیم ، دستپاچه می‌شد ، مخصوصاً اگر درآخر جمله‌ای بودکه او می‌بایست به آن جواب دهد . او میل داشت بداندگفتارش دقیقاً ازکجا شروع می‌شود ومعمولاً نقشش را بدقت مطالعه می‌کرد . پیترلور درست درنقطه مقابل او بود. او نه‌تنها نقشش را مطالعه نمی‌کرد ، بلکه وقتی وارد پلاتو می‌شد ، حالتی داشت‌که انگار نمی‌داند بکدام استودیو آمده است .

شب به شب (۱۹۴۹)

□ **فیلم بعدی‌تان « شب به شب » بود با شرکت رونالد ریگان و ویوکال فورس‌که بفاصله‌کوتاهی بعد ازآن با او ازدواج‌کردید . درمورد ساختن این ف چه چیزی بخاطرتان می‌آید ؟**

□ این یکی ازفیلمهائی است‌که خیلی‌کم ازآن خوشم می‌آید . درجر فیلمبرداری من عاشق هنرپیشه اول زن فیلم شدم واین موضوع درکارگردانی تأثیرگذاشت . بعلاوه روی سناریو زیادکار نکردم‌که اینهم یك اشتباه بود . مر حاضر نبودند پولشان را برای دیدن این فیلم خرج‌کنند ومن خوشم نمی‌آید فیل بسازم‌که مردم بدیدنش نروند .

سرقت بزرگ (۱۹۴۹)

□ **فیلم بعدی‌تان را برای آر . ك . او که درآن‌زمان متعلق به هوارد هی بود ساختید . « سرقت بزرگ » . . . .**

□ بهانه‌ای بود برای اینکه « رابرت میچم » را اززندان بیرون بیاور او به اتهام حمل مواد مخدر زندانی بود وهیوز این داستان بی‌اندازه بد را دست کردکه به دادگاه ثابت‌کند چقدر استودیو وافراد بیگناه زیادی‌که برای فیلمبردا آماده بوده‌اند ، بخاطر اینکه ستاره فیلم دردسترس نبود ، درفشار هستند . و میچم اززندان آزاد شد به مکزیك به محل فیلمبرداری آمد . درسرراهش درش مکزیکو یك بطری تکیلا نوشید . من و « پات نونس » که نقش آدم شرور فیلم داشت مجبور بودیم « میچم » را به یك حمام بخار ببریم وبرای اینکه بهوش بیاوریم مجبور شدیم‌کتك مفصلی ازدستش بخوریم . این فیلم را هیچکدام از مخصوصاً هیوز و میچم جدی نگرفتیم وبطورکلی با روحیـه سهل‌انگارانه ساخته شد .

برای گلها وقتی نیست (۱۹۵۲)

□ **بعد یك‌کمدی ساختید : «وقتی برای گلها نیست» .**

□ روبهمرفته این فیلم بعجیب‌ترین وضع ممکن ساخته شد . ما فیلم در وین فیلمبرداری‌کردیم ولی درسناریو ، محل حادثه ، شهر پراگ بود . بنابر هروقت فیلمبرداری درخیابانهای شهر را شروع می‌کردیم « مورت بریسکی تهیه‌کننده فیلم مانع می‌شد ازمناظر وساختمانها وخیابانهای دیدنی فیلمبرداری باین دلیل‌که تماشاچی می‌فهمید فیلم در وین ساخته شده . راستش اگر فیلم درمحوطه پشت استودیو هم فیلمبرداری می‌کردیم ، زیاد فرق نمی‌کرد . بعقیده فیلم یك « نینوچکای » مرد فقیر ازآب درآمد با این تفاوت‌که نه‌کارگردان «ار لوبیچ» بود ونه هنرپیشه زن (ویوکالیند فورس) گرتاگاربو .

دوئل در سیلورکریك (۱۹۵۲)

□ **بعد اولین فیلم رنگی‌تان راکه درضمن اولین فیلم وسترن شما بود ، ساختید .**

□ بله ، که درآن نه دوئلی هست ونه جائی باسم سیلورکریك . این تقریباً یك فاجعه بود . من حتی مطمئن نبودم‌کدام قهرمان سرآخر دختر را بد می‌آورد . سناریوی این فیلم بسیارکوتاه بود . وما برای اینکه طولانی‌تر بنظر جای خالی زیادی بین شرح هریك ازنماهای مربوط به تیراندازی آخر فیلم‌گذا باین ترتیب تعداد صفحات سناریو کافی بنظر رسید واستودیو بما اجازه فیلمبرد داد . مدیران اجرائی استودیو ازنمونه‌هائی‌که روزانه برایشان می‌فرستادیم ر بودند ونگذاشتند چیزی را عوض‌کنم . وقتی فیلمبرداری تمام شد بیش‌از ۵٤ د فیلم نداشتیم . ناچار مقدمه‌ای درباره زندگی ادی مورفی وپدرش ساختم وفیل به ۷۷ دقیقه‌کشاندم . سالها بعد ، پس ازآنکه چندتا ازبهترین فیلمهایم را س بودم ، به ادمول (که رئیس تولید فیلم یونیورسال بود) معرفی شدم واولین چ که او گفت این بودکه : « من تو را بیاد دارم . تو همان‌کسی هستی‌که یك ٥٤ دقیقه‌ای تحویل ما دادی » !

ساعات را بشمار (۱۹۵۳)

☐ **فیلم بعدی شما « ساعات را بشمار » با شرکت مك دونالدکاری ، ترزا رایت ، و جك ایلام در نه روز فیلمبرداری شد ، نه ؟**

☐ بله ، درست نه روز . من هیچوقت برای این فیلم ارزش زیادی قایل نبوده‌ام . در نه روز معجزه‌که نمی‌توان‌کرد . بهرحال وقتی من یك سناریو را قبول کنم ، مسئولیت سرنوشت آن‌را بعهده می‌گیرم . سرعت فیلمبرداری ما درمورد این فیلم بستگی به این داشت‌که درهربار چقدر فیلم خام می‌توانستیم به دوربین بارکنیم وخودمان را به محل‌های مختلف فیلمبرداری برسانیم . من یك‌بار این فیلم را درتلویزیون دیدم ومتوجه شدم‌که براستی فیلم فقیری است ، کاملاً معلومست‌که در نه روز ساخته شده است .

حادثه چین (۱۹۵۳)

☐ **و بعد «حادثه چین» اولین فیلم جنگی‌تان را ساختید ؟**

☐ این فیلم تماماً در پلاتو کلمبیا فیلمبرداری شد ولی در صحنه طوفان ما ازتمام امکانات وتسهیلات موجود برای طبیعی نشان‌دادن حادثه استفاده‌کردیم بطوریکه استودیو می‌ترسید آب تمام دکورها را ببرد . من ازساختن این فیلم لذت بردم ونظر همه ما این بودکه فیلم خوبی ساخته‌ایم . ولی متأسفانه فیلم توجه‌کسی را جلب نکرد . سرنوشت این فیلم مشابه سرنوشت بیشتر فیلم‌های من بود ، اگر دراولین روز نمایش آن درسینمای محلی بدیدن آن نمی‌رفتید برای همیشه ازدستتان رفته بود ومن سال‌ها بعد آنها را بصورت قطعه قطعه شده درتلویزیون می‌دیدم .

شورش درسلول ۱۱ (۱۹۵٤)

☐ **فیلم بعدی و اولین فیلم واقعاً موفقتان « شورش درسلول ۱۱ » حقیقتاً درزندان فولسام فیلمبرداری شد . آیا پیش ازشروع فیلمبرداری احتیاج نداشتید خودتان را برای اینکار آماده‌کنید ؟**

☐ من برای این فیلم بیش ازهرفیلم دیگری برای‌کسب آمادگی کارکردم والبته بیشتر بخاطر والتر واگنر تهیه‌کننده فیلم . اگر قرار بود تمام‌کتاب‌هائی‌که او درباره‌کیفرشناسی روی میز من انبارکرده بود ، بخوانم ، هنوز تمامشان نکرده بودم . ما می‌خواستیم فیلم جنبه موثقی داشته باشد ودراصلاح وضع زندانیان مؤثر افتد . ما فیلم را همانطورکه تصور می‌کردم واقعاً ممکن بود اتفاق بیافتد فیلمبرداری کردیم ، بدون هیچگونه کلك ، بدون وجود یك بازرس نادرست یا دوست دختر یك زندانی . صحنه یورش زندانیان به حیاط زندان توسط زندانیان واقعی اجرا شد **که فیلمبرداریش خالی از دلهره نبود . ما فیلمبرداری را** در ۱٦ روز و با هزینه‌کمتر از ۳۰۰٫۰۰۰ دلار تمام‌کردیم . فیلم بلافاصله با موفقیت روبرو شد . من هنوزهم فکر می‌کنم این فیلم یکی ازبهترین فیلم‌های من است والبته سهم بزرگی ازافتخار ساختن آن به «والتر واگنر» تهیه‌کننده‌اش می‌رسد وهمچنین به‌گروه نقش‌آفرینان بویژه «نویل براند» وکارکنان فنی .

جهنم خصوصی ۳٦ (۱۹۵٤)

☐ **فیلم بعدی شما « جهنم خصوصی ۳٦ » برای کمپانی « آیدا لوپینو » بنام « فیلم میکرز » ساخته شد .**

☐ من درساختن این فیلم بی‌انـدازه ناراحت بودم . درفیلم قبل من اختیارات زیادی داشتم وهرکارکه بنظرم درست می‌آمد می‌کردم . ولی دراین فیلم من برسر هرمسئله‌ای مدتها جروبحث داشتم ، وبرای آدمهائی‌کار می‌کردم‌که د حضورشان احساس ناراحتی می‌کردم . فضا پر ازبوی الکل بود و «آیدا لوپینو وشوهر سابقش «کولیریانگ» که برایشان‌کار می‌کردم آدمهای متظاهری بنظ آمدند ــ با استعداد ولی متظاهر . من نتوانستم با آنها ارتباط فکری برقرارک وفیلم این را نشان می‌دهد .

داستانی ازآناپولیس (۱۹۵۵)

☐ **«داستانی از آناپولیس» تنها فیلمی ازساخته‌های شماست‌که ندیدم .**

☐ چیز مهمی را ازدست ندادید . ما آن را با سرهم بندی تکه فیلم‌ها رنگی‌که توانستیم در «آلاید آرتیستز» پیداکنیم ، ساختیم ؛ حتی ازفیلم ٦ میلی‌متری وعکس‌های تکنی‌کالر نیز استفاده‌کردیم . این فیلم احتمالاً بدترین نوا رنگی است‌که تاکنون ساخته شده وازهمه بدتر ستاره فیلم «جان درك» درآخری لحظات تصمیم‌گرفت نقشش را با «کوین مك‌کارتی» عوض‌کندکه اینکار را هم کرد

هجوم ربایندگان جسد (۱۹۵٦)

☐ **« هجوم ربایندگان جسد » که والتر واگنر آن را تهیه‌کرده تنها فی علمی تخیلی شماست واغلب بعنوان یکی ازبهترین و زیرکانه‌ترین فیلم‌های این‌ژا وشاید بهترین آنها یاد می‌شود . این موضوع را چگونه توجیه می‌کنید ؟**

☐ در دوروبر ما آدمهائی هستندکه فاقد احساس وعاطفه هستند وتن وجود دارند ، نفس می‌کشند ومی‌خوابند وراه می‌روند . فکر می‌کنم فیلم این فاج روحی را بخوبی نشان می‌دهد .

☐ **دراین فیلم درمقایسه با سایر فیلم‌های علمی تخیلی ازحقه‌های سینمائ کمی استفاده شده‌است .**

☐ درست است . ما کمتر از ۱۵۰۰۰ دلار صرف این‌کارکردیم وطرا تولید ما «تدهایورث» واقعاً معجزه‌کرد . ما بجای آنکه هزاران دلار خرج اینـ چند آدم چوبی روی صحنه بیاوریم بکنیم ، بیشتر به داستان وبازیگری پرداختیم

☐ **وحشتناکترین عنصر فیلم اینست‌که سخنگوی آدمهای بی‌احساس یك روانشناس است ودلایل او برای رهائی یافتن ازاحساس درعین‌حال‌که مشمئزکنن است ، بسیار قاطع ومؤثر است .**

☐ کاملاً درست است . ولی باید درنظر داشته باشیدکه او براستی معتق است‌که عاری از احساس‌بودن بمراتب بر انسان‌بودن و دائم دلهره و تشویش داشت ارجحیت دارد . چقدر خوب بود اگرگاو بودید وفقط علف نشخوار می‌کردید وغم مرگ وزندگی را نداشتید، باید قبول‌کنیدکه دلایل آنها برای بی‌احساس‌بود کاملاً بی‌پایه نیست . اینگونه آدمها واقعاً فکر می‌کنندکـه وقتی‌کسی را از س احساساتش رهائی دهند ، به او خدمت می‌کنند ، زیراکه آنها را از درد و رن وعذاب‌های فکری راحت می‌کنند . البته دراینصورت دنیائـی‌که باقی می‌ما خسته‌کننده وبیمعنی خواهد بود ، ولی باورکن ، دوست من ، بسیاری ازماها درچنی دنیائی زندگی می‌کنیم .

☐ **ترس ازخوابیدن نیز دراین فیلم بسیار شدید است .**

☐ بله ، واتفاقاً ما خیال داشتیم عنوان فیلم را «دیگر نخوابید» بگذاری درفیلم ترس ازخوابیدن ناشی ازترس ازبیدارشدن بصورت یك آدم بی‌احساس است چنین ترسی برای بیخوابان‌کهنه‌کاری چون من ناآشنا نیست . یکی ازترس‌ها بیماران بیخوابی اینست‌که دیگر هیچوقت بیدار نشوند .

☐ **چیزی‌که میزان وحشت درفیلم را تشدید می‌کند اینست‌که موجوداتی که ازکرات دیگر آمده‌اند ، نابودی‌ناپذیرند .**

☐ بله ، آنها را نمی‌توان نابودکرد . درفیلم «کوین مك‌کارتی» آنها را قطعه قطعه می‌کند ، می‌سوزاند ، مسموم‌کند ولی آنها دوباره ازجا برمی‌خیزند یا دیگران جای آنها را می‌گیرند . آنها برخلاف هیولاهای فیلمهای ترسناك قدیمی « یونیورسال » نابود نمی‌شوند وبهمین جهت ترسناکترند .

☐ **فیلم با اشاره نویدبخشی پایان می‌یابد .**

☐ بله ، ولی این پایانی نبودکه من می‌خواستم . من مجبور شدم صحنه را بشکل حاضر تمام کنم و «دانیل مین‌وارینگ» مجبوربود سناریو را بهمان صورت بنویسد ، درغیراینصورت کارگردان ونویسنده دیگری بجای ما می‌گذاشتندکه فیلم را مطابق نظر تهیه‌کنندگان تمام‌کند . من می‌خواستم فیلم را جائی تمام‌کنم‌که مك‌کارتی درشاهراه ایستاده وسعی می‌کند اتوموبیلی را متوقف‌کند وبه آنها هشدار بدهد . او برمی‌گردد ، انگشتش را بطرف تماشاچیان می‌گیرد وفریاد می‌زند « شما نفر بعدی هستید ! » ودرحقیقت شما درهرنقطه اززمین ومشغول هرکاری‌که باشید ، نفر بعدی هستید .

جنایت درخیابان (۱۹۵۶)

☐ **«جنایت درخیابان » با شرکت جان کاساویتس حالت مرموز وغمزده‌ای دارد .**

☐ یك ، دلیلش اینست‌که بجز صحنه اولیه زمینه تمام حوادث منظره‌ای اکسپرسیونیست ازیك خیابان درنیویورك است‌که توسط « سرژکریسمان » طراحی شد . نورپردازی بسیار مؤثر صحنه‌ها از « سام لیویت » فیلمبردار فیلم بود . من ازاین فیلم خوشم آمد ولی قبل ازآن چند فیلم خوب درباره تمرد وعصیان جوانان مانند « جنگل تخته سیاه » و « شورش بیدلیل » بنمایش درآمده بود .

ماجرای اسپانیائی (۱۹۵۷)

☐ **فیلم بعدی شما نسبتاً عجیب است ؛ دراسپانیا با فیلمبرداری رنگی زیبا تهیه شد ولی هیچوقت . . .**

☐ متأسفانه فکر می‌کنم طرح تولید این فیلم همه‌اش وسیله‌ای برای استفاده ازمعافیت‌های مالیاتی بود . بهرحال من برای ساختن آن دستمزد خوبی گرفتم . فیلم امتیازات چندی داشت ومی‌توان‌گفت‌که سفرنامه زیبائی است .

نلسون بچه صورت (۱۹۵۷)

☐ **«نلسون بچه صورت» احتمالاً مشهورترین فیلم «زیرزمینی» شماست ، دست یافتن به‌آن مشکل است ولی اغلب آن را درانجمن‌های سینمائی ودانشگاه‌ها نشان می‌دهند .**



☐ می‌دانم . چند درصد از درآمد این فیلم متعلق بمن است ، همین چ[...] روز پیش چکی بمبلغ شش دلاروهشتادوسه سنت بابت نمایش آن دریك‌کلوب سینما[...] بدستم رسید . من درمونتاژ این فیلم دخالتی نداشتم واین درمورد هیچیك ازفیلم‌ها[...] دیگر من صدق نمی‌کند . معمولاً من فیلم‌هایم را باکمك مونتورهایم مونتاژ می‌کنم[...] درنسخه فیلمبرداری شده این فیلم خشونت خیلی بیشتر ازآنست‌که درنسخه مونت[...] شده دیده می‌شود وگفتار اولیه فیلم درباره جاز ، ماشین‌های قراضه وبیکاره‌ها[...] هفت تیرکش راکه توسط تهیه‌کننده‌گذاشته شده است ، مسلماً تأیید نمی‌کنم .

☐ **واگذاری نقش نلسون به میکی‌رونی درآن دوره اززندگی حرفه‌ای[...] غیرعادی بود .**

☐ ولی میکی‌رونی نه‌تنها بخاطر جثه وصورتش ، بلکه بیشتربعلت شخصی[...] آشکارا نامتوازنش‌کاملاً مناسب این نقش بود . او یك‌آکتور باقدرت است وهمچنی[...] در دوستی‌گرم وصمیمی است ولی مــانند بیشتر آدمهای کوتاه قد پیوسته درح[...] مبارزه‌طلبی است واگر دعوا را شروع‌کند ، نمی‌توان از او انتظار دلسوزی داشت[...]

☐ **فکر می‌کنید اعتبار این فیلم ازچه چیز سرچشمه می‌گیرد ؟**

☐ اعتبار فیلم ازاین موضوع سرچشمه می‌گیردکه نلسون از ابتدای ف[...] بعنوان یك آدم بالغ ولی ازنظر عاطفی نامتعادل معرفی می‌شود ودرچهارچوب ف[...] درباره علل پیدایش وضع روحی او توضیحی داده نمی‌شود . واگر تماشاچی با[...] همدردی می‌کند بعلت جثه‌اش وبعلت عصیان او دربرابر جامعه است .

☐ **فیلمبردار شما «هال‌مور» بودکه درساختن فیلمهای «قاچاقچیان‌اسلح[...] و «صف» نیز هم با شما همکاری داشت .**

☐ او فیلمبردار بسیار خوبی است ونقش مؤثری درساختن فیلم داشت[...] ولی او خیلی بیش ازآنچه‌که مناسب طبع من باشد قدرت دارد . من هروقت با[...] کارکردم احساس تنبلی می‌کردم . ترجیح می‌دهم با فیلمبردار ضعیف‌تری‌کارکنم[...] زیاد با من برسراینکه دوربین را بایدکجاگذاشت جروبحث نکند .

☐ **فیلمبرداری «نلسون بچه صورت» چقدر طول‌کشید ؟**

☐ هفده روز . ولی من فکر می‌کردم وقت بیشتری خواهم داشت . ر[...] هفدهم تهیه‌کننده بسراغ من آمد وگفت‌که پول ته کشیده وباید فیلمبرداری را ه[...] روز تمام‌کنیم . اینکار البته برای من خوش‌آیند نبود ولی بهرحال فیلمبرداری[...] همان روز تمام‌کردیم . آن روز ما ۵۵ صحنه فیلمبرداری‌کردیم‌که بعضی ازآنها خ[...] مشکل بود . این برای من یك رکورد محسوب می‌شود .

☐ **درساختن این فیلم با چه مشکلات روبرو شدید ؟**

☐ پولمان آنقدرکم بودکه مجبور شدیم بعضی ازصحنه‌ها را درپلات[...] استودیوی دیگری فیلمبرداری‌کنیم . سکانسی‌که درآن به بانك دستبرد می‌زنند[...] جائیکه میکی‌رونی افرادش را لو می‌دهد دراستودیوی فوکس قرن بیستم فیلمبردا[...] شد . آنها بما اجازه داده بودندکه ازیك مخفی‌گاه آسایشگاه روانی ویك علا[...] روی یك دروازه فیلمبرداری‌کنیم . وقتی ما به استودیوی آنها رفتیم چند[...] نگهبان دربیرون پلاتو گذاشتیم و دو روز تمام صحنه سرقت ، سکانس قطار ، سکا[...] مخفی‌گاه ، صحنه جنایت دردریاچه وغیره را فیلمبرداری‌کردیم . امکان ندا[...] بتوانیم فیلم را بنحودیگری تمام‌کنیم .

صف (۱۹۵۸)

☐ **چطور شد ساختن فیلم « صف » را قبول‌کردید ؟**

☐ من اولین برنامه برای سریال تلویزیونی این داستان را ساخته بود[...] خیلی موفقیت‌آمیز بود .

□ آیا رابطه فیلم با سریال تلویزیونی برای شما مشکلی ایجاد نکرد ؟

□ من ازصحنه ابتدائی فیلم خوشم نیامد . نظرمن این‌بودکه فیلم درهواپیما باگفتگوی بین «والاك» و «رابرت‌کیت» شروع شود . عنوان فیلم را هم بهیچوجه نمی‌پسندم . چندتا ازبهترین فیلم‌های من قربانی عنوان‌های نامناسبی شده‌اند که تهیه‌کننده‌ها بامید موفقیت تجارتی روی آنها گذاشتند واتفاقاً نتیجه ازنظر فروش نیز معکوس بوده است .

صحنه تعقیب اتوموبیل درخیابان‌های سانفرانسیسکو درپایان فیلم « صف » بعنوان بهترین سکانس تعقیب درسینما شناخته شده است .

من سعی می‌کنم صحنه‌های فرار وتعقیب را تاآنجاکه می‌توانم خطرناك بسازم . خطری‌که ازبیخ‌گوش آدم رد می‌شود خیلی هیجان‌انگیزتر ازخطری است که دورادور شخص را تهدید می‌کرده . صحنه تعقیب این فیلم واقعاً وحشیانه است . صحنه‌ای‌که اتوموبیل ناگهان نزدیك لبه یك شاهراه نیمه تمام توقف می‌کند حقه سینمائی نیست وحقیقتاً کنار یك پرتگاه بعمق حداقل پانزده متر فیلمبرداری شده است . «گای‌وی» راننده ماشین درآن صحنه دوست دخترش همراهش بود ، ودر نتیجه شوك این صحنه برای دوست دخترش تا چند روز باقی بود وبه او حالت هیستریکی داده بود ، بعقیده من «گای‌وی» بایستی یك نیمه دیوانه باشد .

قاچاقچیان اسلحه (۱۹۵۶)

□ « قاچاقچیان اسلحه » دارای خصوصیات جالبی است ازجمله بازی «ادی‌آلبرت» درنقش آدمکش بیرحم ، ولی . . .

. . . ولی ما قرار بود یك فیلم دریایی با بودجهٔ بسیارکم بسازیم . راستش من شخصاً علاقه‌ای نداشتم برای بارسوم ازاین داستان فیلم بسازم . این داستان را یکبار هوارد هاکز باشرکت بوگارت و با نام «داشتن‌ونداشتن» بصورت فیلم درآورده بود ویك‌بار هم مایکل‌کورتیز باشرکت جان‌گارفیلد بنام « نقطه شکست » که هردو خوب ازآب درآمد . نسخه‌ای‌که من ساختم با شرکت ادی‌مورفی با پول‌کم ودرمدت ۲۰ روز فیلمبرداری شد .

لبه ابدیت (۱۹۵۹)

□ ستارهٔ « لبه ابدیت » کرنل وایلد بودکه بازیش بعقیده من به فیلم لطمه زد .

□ من برای‌کرنل وایلد احترام زیادی قائل هستم ، او درتمام مدت فیلمبرداری ازناراحتی چشم رنج می‌بردکه بدون شك دربازی او تأثیر گذاشت .

□ بعضی ازصحنه‌ها خیلی خطرناك بنظر می‌رسید .

□ کارهائی‌که ما درآن فیلم کردیم واقعاً خطرناك بودند . دریك صحنه «گای‌وی» که بدل «میکی شاونسی» بود ، ازیك سطل در ارتفاع ۱۵۰۰ پائی‌آویزان شد . برای فیلمبرداری این صحنه «برنی‌گافی» ومن مجبور شدیم با هلیکوپتر به‌فلات کوچکی‌که تاآن زمان نه‌تنها هیچ دوپا بلکه هیچ چهارپائی نیز به‌آن قدم نگذاشته بود ، برویم .

□ « لبه ابدیت » اولین فیلم شما روی پرده عریض بود . آیا ازپرده عریض خوشتان می‌آید ؟

□ من ازنسبت‌های این نوع پرده‌ها بهیچوجه خوشم نمی‌آید . آیا هیچ دیده‌اید تابلوهای نقاشی بصورت یك نوار دراز باشد؟ این پرده‌های عریض فقط وسیله‌ای جهت جلب تماشاچی است . من هنوز پرده‌های کم عرض‌تر قدیمی را ترجیح می‌دهم . اما ویستاویژن یك روش بسیار عالی است ؛ من در «جهنم برای قهرمانان است» ازآن استفاده‌کردم ولی البته‌کار با این روش مشکل است .

شکارچی با سگ (۱۹۵۹)

□ « شکارچی با سگ » شبیه هیچ یك ازفیلم‌هائی‌که تاکنون ساخته‌ا[م] نیست . بیشتر یك فیلم خانواده‌ای است . استانلی‌کوفمن آن را با هاکل بری‌ف[ین] مقایسه می‌کند .

□ ساختن فیلمی‌که بچه‌ها می‌توانستند به‌دیدن آن بروند ، برای م[ن] لذت‌بخش بود . دلم می‌خواست می‌توانستم بیشتر ازاین نوع فیلم بسازم . من بعنوا[ن] یك کارگردان فیلم‌های خشن شهرت یافته‌ام . ولی این بدان معنی نیست‌که من‌نمی‌توا[نم] یا نمی‌خواهم فیلمهای‌کمدی یا عشقی بسازم . درواقع فیلم مورد علاقه من « ملاقا[ت] کوتاه » دیویدلین است . باید اضافه‌کنم‌که فیلم براساس داستانی بنام « شکارچ[ی] با سگ » نوشته فرد گیبسون ساخته شد . سام پکین‌پا که درآن زمان کارگردا[ن] دیالوگ ودستیار من بود می‌خواست فیلمی براساس این‌کتاب بسازد . متأسفم‌که ا[و] موفق به انجام این‌کار نشد . مطمئنم او فیلم را آنطورکه لازم بود ، یعنی درمقیاس کوچك می‌ساخت .



ستاره سوزان (۱۹۶۰)

□ « ستاره سوزان » بعنوان یك فیلم الویس‌پریسلی دارای دو وجه امتی[از] است : یکی اینکه او دراین فیلم فقط یك‌بار وآنهم درابتدای فیلم آواز می‌خواند ودیگر اینکه بازی او خوبست .

□ من فکر می‌کنم استودیو اشتباه‌کرد . آنها باید تبلیغات فیلم را براسا[س] این فکرکه الویس‌پریسلی دراین فیلم برای اولین‌بار بعنوان یك‌آکتور ظاهرمی‌شود طرح‌ریزی می‌کردند. بنظرمن اگرراه صحیح فروش‌فیلم را نمی‌دانستند ، نباید آن می‌ساختند . بازی پریسلی دراین فیلم خوب بود . اما فکر می‌کنم یکی ازدلایل این[که] فیلم آنطورکه شایسته‌اش بود ، بعنوان یك اثر نمایشگر اختلافات نژادی شناخته نشد این بودکه مردم فقط به انتظار دیدن یك فیلم الویس پریسلی به دیدن آن می‌رفتند

□ البته منظور شما ازکلمه «نژادی» موضوع سفیدها درمقابل سرخ‌پوستا[ن] است ونه بطور تعمیم یافته‌ای‌که شامل مسئله سفید درمقابل سیاه نیز باشد .

□ بله ، من سعی‌کردم مسئله عدم پذیرش یك نیمه سرخ‌پوست را توس[ط] سفیدپوست‌ها با تعصب نژادی درمقابل سیاهان قاطی نکنم . مسئله تعصب نژادی نسب[ت] به سرخ‌پوستان درآن زمان حتی بدون اینکه استفاده ازآن بعنوان یك استعاره سا[...] غامض بود وهنوزهم چنین هست . نتیجه‌گیری بدبینانه فیلم نیز مبین این عقیده [...] است‌که هرگونه نتیجه‌گیری دیگر دروغ ومزورانه است .

جهنم برای قهرمانان است (۱۹۶۲)

□ «جهنم برای قهرمانان» . یکی ازفیلم‌های موردعلاقه من‌است . درمو[رد] آن چه چیزی درخاطرتان مانده است ؟

□ بیش ازهمه‌گرمای شدید «کاتن‌وود» ، کالیفرنیاکه قسمت عمده فی[لم] درآن فیلمبرداری شد ، ما برای فیلمبرداری صحنه‌های روز کار را ازساعت ۵ ص[بح] شروع می‌کردیم وحداکثر تا سه بعدازظهر ادامه می‌دادیم . برای صحنه‌های ش[ب] ازساعت ۱۰ شب تا سپیده دم کار می‌کردیم .

آخرین نمای فیلم‌که درآن بداخل صحنه پیش می‌رویم ، شاید برجسته‌تر[...]

خصوصیت فیلم باشد. چاپ این نما به‌آن‌کیفیت یك فیلم خبری را می‌دهد وفیلم همچنانکه هیاهوی جنگ را می‌شنویم، بی‌مقدمه پایان می‌یابد.

من ازاین‌نمای بخصوص ونیزبطورکلی ازپایان‌فیلم که درآن استیومك کوئین کشته می‌شود ونبرد درلحظه پایان فیلم همچنان ادامه دارد، بسیار راضی هستم. درسناریو ما پایان مثبت‌تری درنظرگرفته بودیم وصحنه را بهمان ترتیب فیلمبرداری کردیم. ولی هنگام مونتاژ متوجه شدم‌که در اوج نبرد نه دیگر چیزی برای‌گفتن دارم ونه میل به عنوان‌کردن موضوعی. می‌خواستم نشان بدهم‌که قهرمان من براثر انفجار نابود می‌شود، که خیلی‌وحشتناك‌بود، واینکه دیگران هنوز به‌پیش می‌رفتند، که او بزودی فراموش می‌شود واینکه جنگ عمل بیهوده‌ای است. من برای چنین پایانی طرحی درنظر نگرفته بودم بنابراین فقط دوربین را بطرف آشیانه مسلسل زوم کردم. وضمناً دراین فکر نبودم‌که فیلم ازنظر چاپ شبیه فیلم‌های خبری باشد. ازنظر من این صحنه کیفیت واقع‌بینانه‌ای داشت واحساس می‌کردم کـه آن را درست ساخته‌ام.



قاتلین (۱۹٦٤)

☐ **عنوان رسمی این فیلم ازداستان‌کوتاه «قاتلین» نوشته همینگوی گرفته شده ولی درآن بجز اینکه کاساویتس وقتی اطلاع پیدا می‌کند لی‌ماروین وکلوگولاگر براکشتن او آمده‌اند، فرار نمی‌کند، نشانی ازهمینگوی نیست.**

☐ دلیلش اینست‌که «یونیورسال» حق اقتباس این داستان را دراختیار داشت ودرسال ۱۹٤٦ فیلمی بنام «قاتلین» باشرکت برت لنکستر ساخته بودند. ما کار روی این فیلم را با عنوان «جانی نورث» شروع‌کردیم ولی استودیو معتقد بودکه استفاده ازعنوان داستان همینگوی درجلب توجه تماشاچی مؤثر خواهد بود. من موافق نبودم ولی نتوانستم نظرم را به استودیو بقبولانم.

☐ **«قاتلین» اولین فیلمی بودکه برای تلویزیون ساخته شد، نه؟**

☐ بله، ولی درابتدا ازطریق تلویزیون پخش نشد. این فیلم بفاصله کوتاهی پس‌ازقتل جان‌کندی تمام شد واستودیو معتقدبودکه بیش‌از اندازه خشن‌است.

☐ **لی‌ماروین دراین فیلم بازی خوبی دارد وشاید بهترین بازی دوران هنریش را ارائه می‌دهد.**

☐ موافقم. ولی درابتدا مشروبخواری «لی» به‌کار فیلم لطمه می‌زد. یك روز وقتی مشغول فیلمبرداری ازصحنه‌ای‌که دریك‌گاراژ اتفاق می‌افتاد و «کلود آکینس» درآن نقشی داشت بودیم، متوجه شدیم‌که «ماروین» قادر به انجام‌کارش نیست. من علیرغم اخطار «آکینس» که‌گفته بود ممکن است «لی» مرا ترك‌کند، تصمیم‌گرفتم با او اتمام حجت‌کنم. من «لی» را ببهانه‌ای بگوشه‌ای بردم‌که بتوانم با او تنها صحبت‌کنم. گفتم: «ببین لی، تو قادر نیستی با چنین حالی‌کارکنی. من می‌توانستم صحنه را فیلمبرداری‌کنم ودرفیلم بگذارم، ولی بازی تو دراین صحنه به خودت لطمه می‌زد. بنابراین برای حفظ ظاهر یك‌بار دیگر این صحنه را تکرار می‌کنیم، بعد توکارت را برای امروز تعطیل‌کن وفردا این صحنه را درست بازی کن». وقتی‌کار آن روز را تعطیل‌کردیم من با ماروین به یك بار رفتم و اوگفت: «خیلی خوشم آمدکه با من تنها صحبت‌کردی». ازآن پس ماروین درسرآن فیلم ازمشروبخواری دست برداشت وبازیش عالی ازکار درآمد.

☐ **آیا درهیچ مرحله ازکـار فیلمبرداری جداً بفکـر عوض‌کردن «ماروین» افتادید؟**

☐ بله، همان روزکه با او اتمام حجت‌کردم. من هربارکه مجبور شوم به ستاره فیلم تذکر بدهم می‌دانم که اگر استودیو بخواهد یکی از ما دوتا را انتخاب کند، بدون شك ستاره فیلم را انتخاب خواهدکرد. وقتی ستاره فیلم دروسط فیلمبرداری عوض شود، باید تمام صحنه‌های فیلمبرداری شده، دوباره فیلمبردا[ری] شود واینکار خیلی‌گران تمام می‌شود. ولی اگرکارگردان فیلم عوض شود، ممـ[کن] است فیلم لطمه ببیند ولی درعوض خرج زیادی ندارد. بااینحال اگرکارگرد[ان] ازروبروشدن با ستاره فیلم طفره رود، کارش ساخته است. برای‌آنکه یك‌کارگرد[ان] بتواند احترامش را حفظ‌کند، باید پای حرفش بایستد وهنرپیشه‌ها عموماً [به] کارگردانی‌که حاضر باشد کارش را بخاطر یك نکته هنری ازدست بدهد، احتـ[رام] می‌گذارند.

☐ **صحنه‌ای‌که درآن «ریگان» ازپشت بام یك ساختمان «لی ماروی[ن]» و «کلوگولاگر» را با تیر می‌زند، و «ماروین» فرار می‌کند، شباهت زیادی به صحنه ازفیلم «دشمن مردم» ویلیام ولمن داردکه به «کاگنی» وشریکش ازآپارتـ[مان] تیراندازی می‌شود وشریکش می‌میرد.**

ادامه درصفحه

فیلموگرافی دان سیگل

ستاره در شب	(۱۹٤٥)
هیتلر زنده است	(۱۹٤٦)
رأی دادگاه	(۱۹٤٦)
شب به شب	(۱۹٤۹)
سرقت بزرگ	(۱۹٤۹)
وقتی برای گل‌ها نیست	(۱۹۵۲)
دوئل در سیلورکریك	(۱۹۵۲)
ساعات را بشمار [در انگلستان «هرلحظه بحساب می‌آید»]	(۱۹۵۳)
حادثه چین	(۱۹۵۳)
شورش در سلول ۱۱	(۱۹۵٤)
جهنم خصوصی ۳٦	(۱۹۵٤)
یك داستان از آناپولیس [در انگلستان «آبی و طلائی»]	(۱۹۵۵)
هجوم ربایندگان جسد	(۱۹۵٦)
جنایت درخیابان‌ها	(۱۹۵٦)
یك ماجرای اسپانیائی	(۱۹۵۷)
نلسون بچه صورت	(۱۹۵۷)
صف	(۱۹۵۸)
قاچاقچیان اسلحه	(۱۹۵۸)
لبه ابدیت	(۱۹۵۹)
شکارچی با سگ	(۱۹۵۹)
ستاره سوزان	(۱۹٦۰)
جهنم برای قهرمانان است	(۱۹٦۲)
قاتلین	(۱۹٦٤)
بدار آویخته	(۱۹٦٤)
بیگانه فراری	(۱۹٦۷)
مادیگان	(۱۹٦۸)
بلوف‌کوگان [درایران «کوگان»]	(۱۹٦۹)
دوقاطر برای خواهر سارا [درایران «سارا»]	(۱۹۷۰)
فریب خورده [درایران «بیگانه‌ای که دوستش داریم»]	(۱۹۷۱)
هاری‌کثیف [درایران «شکار درشهر»]	

«هانری لانگلوآ» مدیر ومؤسس سینماتك پاریس نخستین فردی است که برای اولین‌بار بفکر تأسیس محلی برای نگهداری آثار بزرگ سینمائی افتاد واین فکر را درطول سالها و با تلاش فراوان بمرحله عمل درآورد. هم‌اکنون سینماتك پاریس بهمت این مرد صاحب‌گنجینه بزرگ وذیقیمتی از آثار کمیاب ودور از دسترس سینمائی‌است. «هانری لانگلوآ» اخیراً اقدام به‌تأسیس یك موزه سینمائی‌کرده است‌که درآن هرگونه وسایل وابزار فیلمبرداری، آفیش، پوستر وعکس، لباسهائی‌که هنرپیشگان فیلمهای معروف در فیلمها برتن داشته‌اند و وسایلی‌که دراین فیلمها بکار برده شده‌است و همچنین ماکت نخستین استودیوهای فیلمبرداری، نسخ سناریو و دکوپاژ کارگردانهای بزرگ بنمایش گذارده شده‌است.

در این مصاحبه «هانری لانگلوآ» از عشق فراوان خود بسینما و رنجهائی‌که درراه تأسیس سینماتك پاریس تحمل‌کرده است، سخن میگوید.



سینما از دیدگاه هانری لانگلوآ

ــ نام شما درسینما فراموش‌نشدنی است. میشودگفت‌که یکی ازقهرمانان سرگذشت سینما هستید.

ــ من یك آدم معمولی مثل سایرین هستم، اگرافسانه‌ای وجود دارد دیگران‌آنرا ساخته‌اند.

ــ بااینحال زندگی خودتان‌را وقف یك هدف‌کرده‌اید؟

ــ من همیشه فکرکرده‌ام‌که فیلم یك اثر هنری‌است. چیزی‌که درآغاز برای خیلی‌ها قابل قبول نبود. آرزویم این بودکه فیلمهارا ازخطر انهدام نجات دهم. آنها راجمع‌آوری‌کرده ودر یك موزه بمعرض نمایش بگذارم. هدف من این بود. حالا هدفم اینست‌که بعداز مرگم این‌کار ادامه پیداکند.

ــ کارتان‌را چگونه شروع‌کردید؟

ــ بیست‌سال‌داشتم‌ودلم میخواست فیلمهایی راکه دیگر نمایش نمیدهند، ببینم. یك سینه کلوب « باشگاه سینمایی » تأسیس کـردم ولی فیلمهاي مورد توجهم را برای نمایش در آن پیدا نمیکردم. خوشبختانه یك‌نفر دراین‌راه بمن کمك‌کرد ومشکل تاحدودی حل شد. بعد بفکر تأسیس سینماتك افتادم.

ــ خیلی‌ها نمیدانند فوائد یك سینما تك چیست؟

ــ چندی پیش یکی ازمؤسسات بزرگ فیلمسازی آمریکا، نمایش فیلمهایش‌را درموزه

هنرهای مدرن نیویورك ممنوع کرد. دلیلشان این بود: «حالا که شما برای فیلمهای ما ارزش قائل هستید میتوانیم دوباره آنهارا بنمایش درآوریم.» سی وپنج سال مردم بمن خندیدند وگفتند: «فایده این کار چیست؟» حالا مردم برای دیدن فیلمهائی‌که جمع‌آوری کرده‌ام، سرودست میشکنند. اگر سینماتك نبود، فرضاً فیلمهای باستر کیتون دیگر وجود نداشت.

ــ هدف واقعی سینما ازنظر شما چیست؟

ــ هدف واقعی سینما ــ که شاید منطقی بنظر نیاید ــ بی‌نیازساختن انسانها از زبان محاوره‌ایست. شما وقتی یك فیلم ژاپنی، چینی، هندی یا آمریکائی می‌بینید، بی‌آنکه با زبان آنها آشنا باشید، ازطریق تصویر درجریان داستان وحوادث فیلم قرار میگیرید. یك سگ یاگربه ازچه طریق مقصود شمارا درك میکنند وشما چطور بخواسته‌های آنان پی می‌برید؟ بهرحال چیزی مهم‌تر از زبان وجود دارد وآن «بیان» است. افسانه برج بابل اینست‌که آدم فرانسوی زبان، حرف آدم ایتالیائی‌زبان را نمی‌فهمد و بالعکس. درست است‌که زبان را نمی‌شود فهمید ولی بخوبی میشود یك فرانسوی یا یك ایتالیائی‌را درك‌کرد.

درزمان صامت میگفتند: «سینما یك زبان جدید، زبان جهانی، زبان تصویر است»باپیدایش سینمای ناطق این فکر ازبین رفت. سی سال بعد فهمیدند‌که سینما تآتر فیلم شده نیست. البته صدا وارد سینما شده بود ولی فقط برای جان بخشیدن بتصویر. میدانید تلویزیون باهمه پرگوئی‌هایش چرا اینقدر موفق است؟ فکر میکنید بخاطر سریالهای دراماتیك است؟ نه، تلویزیون مردم‌را درجریان حوادث ورویدادها قرار میدهد: قتل کندی ــ سفر فضانوردان‌بماه. این فقط ازطریق تصویر امکان دارد. امروز تااین مرحله رسیده‌ایم. فردا خدا میداندباتصویر برجسته تاکجا خواهیم رفت.

ــ شما واقعاً به‌تصویر برجسته عقیده‌دارید؟

ــ درواشینگتن آنرا دیدم. امیدوارم بزودی آنرا درنمایشگاه سینماتك بتماشا بگذارم البته هنوز نمیشود بآن سینمای برجسته گفت ولی بهرحال جالب است. این پدیده تازه عبارتست ازیك مکعب‌که میتوانید اطراف آن بچرخید ویك تصویررا ازجهات مختلف، از روبرو، ازپشت وازپهلو ببینید. وقتی‌میخواهید آن‌را لمس‌کنید، دستتان درفضای خالی‌بحرکت درمیآید بی‌آنکه باچیزی برخورد کند.

ــ مردم هنوز ازتلاشی‌که برای بوجود آمدن سینماتك‌کرده‌اید وهمچنین ازپیروزیهائی که‌دراین راه بدست آورده‌اید، بی‌اطلاعند.

ــ متأسفانه‌دراین‌راه بیشتر باشکست‌روبرو شده‌ام. وقتی می‌بینم چقدر وقت بیهوده ازدست رفته است واقعاً افسوس میخورم. درسال ۱۹۴۹ شهر پاریس محلی‌را برای سینماتك دراختیارم گذاردکه برای این‌کار مناسب نبود. البته‌مجبور بودم قبول‌کنم ولی امید داشتم بهتر ازآن‌را بدست آوردم. درسال ۱۹۵۱، ۱۹۵۳، ۱۹۵۵ و ۱۹۶۴ بدفعات بفکر تأسیس موزه سینمائی فرانسه افتادند ولی هیچگاه این فکر بمرحله عمل درنیامد.

ــ تابحال چند بار سینماگرانی‌که آثارشان را شخصاً به‌سینماتك سپرده‌اند، تهدید کرده‌اند که‌درصورت کناره‌گیری شما این فیلمهارا از سینماتك خارج خواهندکرد.

ــ من شانس این‌را داشته‌ام‌که مراسم‌تدفین خودم‌را تماشاکنم، آنها بااین حرف قصد دفاع ازمن‌را نداشته‌اند. آنها ازسینماتك ونقشی‌که برعهده دارد بدفاع برخاسته‌اند. از اعتقادات وشیفتگی خود بسینما حمایت‌کرده‌اند. باید این فیلمها درمحلی محفوظ بماند. چون همه زندگی آنها دراین فیلمها نهفته است. ماجرای سال ۱۹۶۸ که داشت منجر به‌کناره‌گیری من میشد، یك ماجرای اسرارآمیز بود. واقعاً دست کی دراین ماجرا بود؟ چون آدمهائی که‌داخل ماجرا بودند، شخصاً گناهی نداشتند.

ــ هرگز نخواستید فیلمی‌را کارگردانی کنید؟

ــ این احمقانه‌ترین فکری است‌که ممکن است ازذهن یك انسان بگذرد! آدم تاوقتی‌جوان است هوس فیلمسازی‌دارد ولی بعد سرعقل میآید وازاین‌کار منصرف میشود. هرکارگردان باید درطول پنج یا شش سال خودش‌را تثبیت کند. درغیر اینصورت اگر کنار نرفت وتوانست باقی بماند، دمده و ناموفق خواهد بود.

ــ ازنمایشگاه سینما صحبت‌کنید.

ــ این نمایشگاه زیباترین و بزرگترین نمایشگاه درجهان است. این ادعای من نیست. این نمایشگاه هفتاد وپنج سال سینمارا نشان میدهد. هیچ نمایشگاهی درجهان وجود ندارد که‌تااین حد غنی‌وسرشار باشد. درزمان‌نمایشگاه

هانری لانگلوآ و میشل سیمون

ژان کوکتو و هانری لانگلوآ





«مدلیس» درسال ۱۹۶۱ همسر یك کارگردان روسی‌که درپاریس بود بمن گفت: «حالا دارم می‌فهمم شما چکار می‌کنید. شما به‌تاریخ سینما جان میدهید!»

ــ آرزوی بزرگتان ایجاد موزه دائمی سینما نیست؟

ــ چرا. آرزو دارم این موزه اول در فرانسه بوجود آید. درغیر اینصورت خودم‌آنرا درنیویورك افتتاح خواهم‌کرد. چیزی‌که مایهٔ تأسف من خواهد شد!

آخرین اثر «اینگمار برگمن» (فریاد ونجوا) در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران شرکت دارد (و درزمان برگزاری جشنواره ، بی‌بی آندرسون – اینگرید‌تولین «بازیگران» وهانری شاریه «رئیس انستیتوی فیلم سوئد» به‌ایران سفر خواهندکرد.) وگفتگوئی که مطالعه می‌کنید وسیله «دیک‌کاوت Dick Cavett» – مجری شبکه تلویزیونی ABC آمریکا در سوئد با «اینگمار برگمان» و «بی‌بی‌آندرسون» صورت‌گرفته که درجهت شناسائی عقاید و رویه این فیلمساز ، جهت تماشاگران احتمالی فیلم اخیر ، میتواند مؤثر باشد .



اینگمار برگمان و بی‌بی اندرسن

در یك گفتگوی تلویزیونی

ترجمه‌ی : احمد پوررحیم شیرازی

کاوت : تعدادی از شاهکارهای دنیای سینما بوسیلهٔ اینگمار برگمان ساخته شده است . توت فرنگیهای وحشی ، لبخندهای یك شب تابستان ، مهر هفتم ، چهره ، چشمهٔ باکره ، سکوت ، ساعت‌گرگ ومیش وننگ فقط قسمتی از لیست بلند فیلمهای او هستند . وامشب وی موافقت کرده است که با ما گفتگوئی داشته‌باشد. من‌همیشه بالشخصه آرزوی ملاقات او را داشته‌ام و پیش‌از اینکه گفتگو شروع شود بایستی اضافه کنم‌که بی‌بی‌آندرسن نیزکه دربسیاری ازفیلمهای برگمان شرکت داشته ، بعداً بما خواهد پیوست.

کاوت به برگمان : باید شمارا برای‌اینکه درست سروقت اینجا بودید تحسین‌کنم . میدانم که‌شمابه‌موقع‌شناسی‌معتقدید، معهذا به‌بازیگرانتان اجازه میدهید که دیر سرصحنه حاضر بشوند ؟

برگمان : هنرپیشه‌ها باید بدانند که ما وقت را برای این صرف می‌کنیم که بهترین کارمان را ارائه بدهیم . اگر ما همه در یکزمان کار را شروع‌کنیم بنظر من نتیجه بهتر خواهد بود . من ازکودکی آرزو داشتم که وقت شناس باشم . ولی وقتی که بچه بودم ابداً وقت‌شناس نبودم . پدرم آدم خیلی دقیقی بود اما من تنبل بودم و بیشتر اوقـاتم را در خواب و خیال می‌گذراندم واغلب رؤیا را باواقعیت می‌آمیختم. نمیدانستم در اطرافم چه می‌گذرد و بطورکلی زمان برایم وجود نداشت ، بااین وجود پدرم در تربیت من خیلی سخت‌گیر بود . بدین‌ترتیب بودکه من ناچار بوقت‌شناسی شدم. برای بعضی‌ها خیلی مشکل است .

کاوت : بیشترهنرمندان درکودکی‌افسرده بوده‌اند . آیا شما خودرا درشمارکودکان افسرده میگذارید یا اینکه درطفولیت با نشاط وخوشحال بوده‌اید ؟

برگمان : شما بچهٔ خوشحالی نبودید ؟

کاوت : فکر میکنم بودم ، ولی شاید من همهٔ خاطره‌های تلخ را کنار گذاشته‌ام و تنهـا لحظه‌های خوب را بخاطر دارم .

برگمان : شما احساس امنیت میکردیـد وبچهٔ بانشاطی بودید ؟

کاوت : نسبتاً ، بله .

برگمان : ولی شما از من جوانترید . من فکرمیکنم میتوانم هم‌سال پدرشما باشم ، بااینجهت زمان من کاملاً زمان دیگری بود . درتربیت من شدّت عمل زیادی بکار میرفت . در دههٔ سوم قرن بیستم در سوئد وضع طوری نبود که مردم روح آزاد داشته و انسانهائی با شخصیت و محکم باشند . رسم و اساس موروثی اجتماع براین بودکه از مـردم برده‌های فرمانبرداری بوجود بیاورند .

کاوت : چه‌کسی در رأس قرار داشت ؟

برگمان : البته خدا ! . خدا در رأس بود سپس مملکت و بعد پدر . چند درجه پائین‌تر از پدر ، مادر بود وسپس معلمین وبرادر بزرگتر و پائین‌تر از همه خدمتکاران قـرار داشتند . واقعاً وحشتناك بود . روزگار دشواری بود . همه به بچه‌ها امرونهی میکردند چون بچه‌هـا نمیتوانستند حرفی بزنند . بچه‌ها هیچگونه حقی نداشتند و والدین هرگز نمیتوانستند قبول‌کنند که مرتکب خطائی شده‌اند و از بچه‌ها معذرت بخواهند .

کاوت : وحق هم همیشه با والدین بود ؟

برگمان : همیشه .

کاوت : با وجود آنهمه مقررات خشك وقید وبند چگونه شما به‌فیلمسازی روی‌آوردید؟

برگمان : تـا دوازده ، سیزده سالگی خوشحال وبی‌خیال بودم چون همیشه در رؤیا زندگی میکردم . ما در جای خلوتی دور از همه چیز زندگی میکردیم ومن خیلی تنها بودم ، بنابراین چند تئاترکوچك عروسکی ساخته بودم و با آنها بازی میکردم . من به‌عروسك علاقه زیادی داشتم وگاهی‌هم نقاشی میکردم .


صحنه‌ای ازمهر هفتم


صحنه‌ای ازتوت فرنگیهای وحشی

کاوت : به‌حیوانات هم علاقه داشتید ؟

برگمان : نه ، من از حیوانات میترسیدم. من بچهٔ کوچك ترسوئی بودم ولی دوست داشتم که تنها باشم و با اسباب‌بازیهایم بازی بکنم . من آنها را بوجودآورده بودم ودرکنارشان احساس آرامش‌میکردم . ولی بعد زندگی من عوض شد. تاریکی ، خالی بودن خـانه ، اشعهٔ خورشید و چیزهای دیگر جادوئی در درون داشتند که در من تولید احساس ناامنی وترس میکردنـد و من مطمئن نبودم که وقایع را خواب دیده‌ام یا وجود خارجی داشته‌اند . متوجه میشوید چه میگویم ؟

کاوت : بله . نمیدانستید که آنها حقیقی بودند یا نه .

برگمان : گاهی زندگی میتوانـد خیلی عجیب ، خیلی‌سخت وخیلی بیرحم‌باشد . ناگهان والدینم پیش من میآمدنـد و با لحن عجیبی می‌گفتند کـه چرا فلان کار را کرده‌ام ؟ من نمیدانستم چرا . ویا می‌گفتند که « تو دروغ گفته‌ای» . این بدترین چیـز بود چون من نمیدانستم که دروغ گفته‌ام یا نه . من وقایع را با هم میآمیختم .

کاوت : پس مطالبی‌که شما میگفتید برای شما واقعیت داشت ولی در حقیقت اتفاق نیفتاده بوده .

برگمان : کاملاً . ومن به‌مرگ و به‌افسانه علاقه داشتم ــ افسانه‌های ترسناك ــ وبه موزیك ونقاشی‌های اطرافم . بعضی‌ازنقاشی‌های ایتالیائی جالب‌بودند . چند سال بعد وقتی‌که من‌میخواستم آزاد باشم ، که برای خودم زندگی‌کنم بامخالفت والدینم روبرو شدم . آنها میخواستند که من از ایشان اطاعت‌کنم . می‌خواستند که قوانین ومقررات اجتماع را بمن بیاموزند. من سرپیچی کردم وهنگامیکه هجده ساله بودم ازخانه رفتم وازآن روز به‌بعد ازخانه بدور ماندم .

کاوت : آیا ، از آن روز به‌بعد هرگـز با والدینتان تماس گرفته‌اید ؟

برگمان : بله . پس از پنج سال با آنها تماس‌گرفتم ولی بیست سال طول‌کشید تا دوباره بهم نزدیك شدیم . میدانید فکر می‌کنم که من بزرگتر وعاقل‌تر شدم . ناگهان والدین دیگر آن والدین نبودند، آنها انسان بودند ورابطهٔ ما باهم تغییرکرد و من آنها را دوست داشتم نه بخاطر اینکه پدر ومادر من بودند ، بلکه برای اینکه انسان بودند .

کاوت : « زندان » اولین فیلـم اینگمار برگمان بود . چه چیزهائی ما باید درباره‌اش بدانیم ؟

برگمان : فیلم بسیاربدی بود : فکرمیکنم که من بیست‌وشش یا بیست‌وهفت سالـه بودم ومیخواستم‌که همه‌چیز را دراین فیلم بگنجانم . همهٔ مسائلی را که در فیلم‌های دیگر نتوانسته بودم مطرح‌کنم . بنظر من یك قسمت در آن هست که خیلی خوبست . یك قسمت کوچك درحدود یك دقیقه . معنی مهمی ندارد وسمبلیك نیست . وقتی من آن فیلم را ساختم سمبلیك بود ولی حالا نیست .

کلوت : در چه سالی این‌فیلم را ساختید؟

برگمان : فکر می‌کنم ۱۹۴۶ یا ۴۷ بود . درعرض سه ساعت آنرا ساختیم .

کاوت : اولین دفعه‌ای کـه شما عکس متحرکی‌دیدیددردستگاه«فانوس‌جادو»-Magic Lantern بود ؟

برگمان : نه . من اولین‌بار در شش... فیلمی دیدم کـه هنوز هم آن‌را بخاطر دارم . فیلم دربارهٔ اسبی بود و اسم اسب «زیبای سیاه» بود . دلم میخواهدکه اگرممکن باشد یکباردیگر آنرا ببینم .

کاوت : ازآن پس آنرا ندیده‌اید ؟

برگمان : نه ، وهنوز بسیاری از صحنه‌ها و پلانهای آن را بخاطر دارم . برای من چنان تجربهٔ شگرفی بودکه پس‌از دیدنش بیمار شدم .

کاوت : از شدت هیجان ؟

برگمان : بله ، از هیجان‌گریه‌کردم وتب کرده دربستر بیماری‌افتادم . فیلم بعدی‌را دوسال بعدازآن دیدم . درآن هنگام برادرم ــ درنهایت تعجب وتأثر من ــ یك پروژکتور نمایش فیلم بعنوان هدیهٔ سال‌نو دریافت داشت .

کاوت : او از شما بزرگتر بود ؟

برگمان : بله ، چهارسال بزرگتر بود . واقعاً وحشتناك بود . برای من تمام خوشی‌سال‌نو از بین رفت . من‌گریه‌کردم و غمگین بودم . او بهیچ‌وجه به‌سینما وفیلمسازی علاقه نداشت ولی به سربازهای حلبی خیلی علاقمند بود . بنابراین همانشب من‌تمام‌لشگرم‌را باوفروختم وپروژکتور را از او خریدم و هردو خوشحال شدیم . بنظر من کار من بعنوان کارگردان از همان لحظه شروع شد .

کاوت : من تصور میکنم که شما دنیا را طوردیگری وخیلی‌دقیق‌تر ازسایر مردم میبینید. شاید شما با قوهٔ درك بیشتری بدنیا آمده‌اید . امروز عده زیادی از مردم مواد مخدر مصرف میکنند چون قوهٔ تخیلشان را قوی‌تر میکند . یکی از دلایل آنها برای مصرف مواد مخدر اینست: «من‌میخواهم دنیاراآنطوریکه یك‌هنرمند می‌بیند ، ببینم» . چون شما به‌تصاویر علاقـه دارید تاحالا دربارهٔ مواد مخدرکنجکاوبوده‌اید، که ببینید تأثیرش روی شما چیست وآیا دنیا را طور دیگری میبینید یا نه ؟

برگمان : نـه ، نـه . من حتی قرص خواب‌آور هم نمیخورم چون مرا بحدّ مرگ میترساند . دنیا همین‌طور که هست برای م کافیست، حتی بیش‌ازحدکافی . مغز من بق پر از تأثرات گوناگون از محیط اط که باید آنها را تجزیه وتحلیل کن در مغزم جای بدهم . من با محتاط باشم . فکر میک نمیخواه خارج ازسوئد

کاوت : بله. شماهرگزبه... را با اکراه ...دتان اکراه ...بینید ؟ آیا احتمال این‌هست‌که روزی بآمریکا برو...

برگمان : من خیلی علاقه دارم که روزی به‌آمریکا سفرکنم و مدت کوتاهی درآنجا بمانم و شاید یك نمایشنامه کارگردانی بکنم . تصور میکنم بعنوان سیاحت بجائـی رفتن برای من غیرممکن باشد . ولی بودن در روی صحنه با بازیگران بمن احساس امنیت میدهد . ولـی آن‌روز خیلی دور است . ما نقشه‌ای برای اینکار نداریم . چندین‌بار از من دعوت شد که بآمریکا بروم و نمایشنامه‌ای را کارگردانی بکنم ولی هنوز چنین تصمیمی ندارم . شاید این راه حل خوبی باشد چون اگرمن‌شغل مطمئنی داشته‌باشم میتوانم فرصت‌کافی برای‌پذیرش تأثرات‌برخورد بامحیط آمریکا را داشته باشم .

کاوت : شما قادرید هر بازیگری در دنیا را برای بازی در فیلمتان دعوت‌کنید . من مرتب می‌شنوم‌که بازیگران میگویند ، آنها برای بازی در فیلم شما حاضرند بهرکجای دنیا کـه شما بخواهید بیآیند ولو اینکه فقط ۵ دقیقه درفیلم شما بازی داشته باشند ؛ ولی شما در فیلمهایتان از بازیگرانی که با آنها آشنا و دوست هستید استفاده میکنید . فکر میکنم که بعضی از آنها در تمام فیلمهایتان بازی کرده‌اند . آیا دلیل خاصی دارید که نمیخواهید از دیگران استفاده کنید ؟ مثلاً از یك ستارهٔ مشهور ، وآیا ستارهٔ مشهوری هست که شما دلتان بخواهد با او کار کنیـد ؟

برگمان : بگذارید بشما بگویم که مـا مردم را بصورت ستاره نمی‌بینیم . ما آنها را بصورت انسان وهنرمند نگاه می‌کنیم و چون

کار اصلی ما در سوئد بروی صحنه آوردن نمایشنامه‌هاست ، با ستاره‌ها کار نمیکنیم .

کاوت : آیا تا حالا اتفاق افتاده که ستاره‌ای‌را درفیلمی ببینید وباخود بگوئید «دلم میخواهد با آن بازیگر آشنا بشوم تا اورا در فیلمهایم شرکت بدهم؟» .

برگمان : بله ، ولی فقط بخاطر آنکه وی بازیگر فوق‌العاده‌ای است . مثل حالا با الیوت گولد . وی باینجا آمد و درست مثل این بودکه سالهاست با ما کار میکند . از روز اول ورود محیط مخصوص ما را درك کرد وهیچ اشکالی ...ش نیامد .

کاوت : وشما اگر فکر میکردیدکه بازهم ...تفاهم وجود دارد ؛ که کارکردن با ...جی» امکان‌پذیر است ، بازهم از ... فیلمهایتان‌استفاده میکردید؟

ترجمه‌ی ...مان : بله . کارکردن با بازیگران سوئدی یاخارجی فرقی‌ندارد . حالات، هیجانات و مشکلات آنها یکی‌است .

کاوت : اخلاق شما چطوراست ؟ هیچوقت از دست هنرپیشه‌ای بقدری عصبانی شده‌اید که سرش داد بزنید ؟

برگمان : من سعی‌میکنم که آنقدرعصبانی نشوم . این بازیگر است‌که جلوی دوربین و یا در روی صحنه است . تمام مشکلات بر دوش اوست . اگر من هم عصبانی بشوم ، فریاد بزنم و دعوا بکنم نتیجه بدتر است .

کاوت : ولی پیش‌آمده است . چه چیز موجب آن میشود ؟

برگمان : البته که پیش آمده است . در گذشته ، چرا، ولی‌حالانه‌خیلی‌زیاد. یك‌مسؤولیت مهم کارگردان خلق محیطی امن واطمینان‌بخش دراطراف بازیگراست . این‌خیلی مهم‌است .

کاوت : اگر یك دیکتاتور درسوئد حاکم بشود وبگویدکه تو باید بین تئاتر وسینما یکی‌را انتخاب‌کنی ، کدامیك را برخواهی‌گزید ؟

برگمان : اگر دیکتاتوری در سوئد حاکم باشد من وجود نخواهم داشت . آزادی عملی‌که ما درکارمان داریم یکی از اساس‌کار ماست . هیچکس نمیتواندکه بیاید و بمن بگوید «اینکار را بکن ، آن‌کار را بکن.» چه در تئاتر و چه در سینما . من آقای خودم هستم ومیخواهم که بازیگران و تکنیسین‌ها وکسانی‌که درفیلم با من کارمیکنند مساوی‌باشند . آنهاهم آقای خودشان باشند . ما باید محیط کاری خلق‌کنیم که درآن ترس‌وشتاب ونارضایتی‌ازکار وجود نداشته‌باشد. ما باید بکاری‌که میکنیم افتخارکنیم .

کاوت : وقتی من با اورسن ولز صحبت میکردم ، او گفت که فقط یکبار درتمام زندگی هنریش کنترل کاملی را که شما درتمام کارهای هنریتان بداشتنش اصرار میکنید ، داشته است .

برگمان : برای من کاملاً غیرممکن است که دخالت کسی را که درکادر هنری فیلم من نیست تحمل کنم . اگرکسی دخالت کند باو میگویم‌که به‌جهنم‌برود! . بازیگران، تکنیسین‌ها و یا فیلم‌بردار در مورد کارمان صحبت میکنند و نظر میدهند . ما دورهم می‌نشینیم و آنها میگویند «این صحنه خوب نیست» یا «نمیتوانیم این صحنه را طور دیگری فیلم‌برداری کنیم؟». آن امر دیگری است . تمام اشخاصی‌که درکار دخالت مستقیم دارند حق ابراز عقیده درمورد کاری‌که میکنیم دارند .

کاوت : باین‌ترتیب اگرکسی بگوید «این فیلم فروش‌خوبی نخواهد داشت مگراینکه بجای بازیگر فعلی کس دیگری درآن بازی‌کند.» شما نمیتوانید تحمل‌کنید ؟

برگمان : من از او خواهم خواست فوراً از استودیو بیرون برود چون ممکن است که عصبانی بشوم .

کاوت : پس اگر شما مجبور بودید در کشوری کارکنید که درکارتان دخالت میشد ، فکر میکنید که ناچار میشدید ازکار فیلمسازی دست بکشید و از راه دیگری حرفهایتان را بزنید ؟

برگمان : اگر چنین وضعی وجود داشت، من نمیدانم چه‌کار میکردم .

کاوت : عقیده شما در بارهٔ روانشناسی چیست ؟ شما در خلال فیلمهایتان آنالیز میشوید ولی آیا به آنالیزشدن توسط یك روانشناس اعتراضی دارید ؟

برگمان : من‌یکبار درعمرم نزد روانشناس رفته‌ام . درحدود پانزده سال پیش . دکتر آدم مؤدبی بود وگفت «بله آقای برگمان ، من همهٔ فیلمهای شما را دیده‌ام و منتظر شما بودم.» . ما نشستیم و صحبت کردیم . یکبار دیگر من پیش او رفتم و باز با هم حرف زدیم . بار سوم گفت «متأسفم آقای برگمان ، من برای شماکاری نمیتوانم بکنم . شما خیلی سالم هستید.» .

کاوت : از « توت فرنگیهای وحشی » صحبت‌کنیم .







ویکتور شوستروم درصحنه‌هائی ازتوت فرنگیهای وحشی

برگمان : من مدتها برسم اسکاندیناوی فیلم میساختم . شاید شما بدانید که تاریخ سینمای سوئد یك دورهٔ مشهور از ۱۹۱۷ تا اوایل دههٔ ۱۹۲۰ — ۱۹۳۰ دارد که مربوط بزندگی انسان و مناظر اطرافش میشود . در فیلمهای اولیه‌ام مخصوصاً در «چشمهٔ باکره» من بمقدار زیادی دراین چهارچوب کارکردم و این رسوم دورهٔ سینمای صامت سوئد خیلی بمن نزدیك بودند . مرد بزرگ این دوره یك بازیگر ـ کارگردان بنام «ویکتور شوستروم» بود . او وقتی در فیلم « توت فرنگیهای وحشی » بازی‌کرد ۷۶ یا ۷۸ سال داشت . من از او خواهش‌کردم که درآن فیلم بازی‌کند و اوگفت «نه» . وی درآن‌زمان خیلی بیماربود . ولی‌من دست ازاصرار برنداشتم و او بالاخره رضایت داد که بازی‌کند . نشستن و صحبت‌کردن با وی دربارهٔ چگونگی ساختن شاهکارهایش در آن سالهای اولیهٔ سینما واقعاً عالی بود . یکی از زیباترین کلوزآپ‌هائی که من در عمرم گرفته‌ام ، ازصورت‌اوست درانتهای این فیلـم . داستان « توت فرنگیهای وحشی » دربارهٔ سفری بدرون زندگی‌است . در یك صحنه او بسالهای جوانیش ، به‌اولین عشقش و به پدر و مادرش فکر میکند و من درآنجا یك‌کلوزآپ طولانـی از او دارم که یکی از زیباتـرین کلوزآپ‌هائی است‌که تابحال‌گرفته‌ام .

کاوت : میتوانید شرح بدهید کـه چرا «چیزی» در آنجا اتفاق افتادکه دیگر در هیچ زمانی پیش نیامد ؟ چه عاملی باعث آن شد ؟ آیا انگیزهٔ بوجود آمدن چنان حالتی درصورت وی حرفی بودکه شما باو زدید ؟

برگمان : وضع بسیاربدی بود. وی‌آنروز خیلی عصبانی بود چون من بقولم وفا نکرده بودم . اوگفته بود : «بله ، من بیك شرط درفیلم تو بازی خواهم‌کرد که هرروز ساعت چهارونیم عصر بمنزل بروم که‌گیلاس ویسکی‌ام‌را بنوشم.» . آنروز ما بخاطر وضع نور برمناظراطراف ناچار شدیم از وی خواهش کنیم که کمی دیرتر بخانه برود و او ازاین جریان فوق‌العاده عصبانی بود ومرا صداکرد و گفت: «تو بمن قول داده بودی. من امروز نمیتوانم ویسکی‌ام را بنوشم.» . من گفتم : «شما میتوانید ویسکی‌اتان را در اینجا بنوشید.» . وی گفت : «نه . نوشیدن ویسکی دراینجا با خانه یکی نیست . من میخواهم بخانه بروم ، لباسهایم را دربیاورم و روبدشامبر بپوشم و بنشینم و ویسکی‌ام را بنوشم .» . ما آنروز تحت فشارکارکرده بودیم و همه کمی عصبانی بودیم ولی او ناگهان‌گفت : «بیائید این صحنه را بگیریم» . ما دوربین را گذاشتیم . او در گوشه‌ای نشسته بود . من گفتم : « ویکتور ، خواهش‌میکنم بیائید.» واوگفت«بله الآن‌میآیم» و آمد بیرون . ما درست بیرون استودیو کار میکردیم و او با عصبانیت گفت : «من چه باید بکنم؟» من‌گفتم «تو والدینت را می‌بینی» وی گفت «من والدینم را میبینم» ومن مطمئن بودم که‌آن صحنه بی‌فایده خواهدبود اما مجبوربودیم که فیلمبرداری کنیم چون مـا او را تا آنوقت معطل‌کرده بودیم ودرحقیقت من جنگ را باخته بودم و خیلی خودم را گناهکار حس میکردم و ناگهان‌گفتم : «دوربین شروع» و چند لحظه بعد ما صاحب آن کلوزآپ شدیم . خیلی عجیب است چون فکر میکنم که اگر ما دروضع روحی بهتری بودیم ، اگر درآن لحظه احساساتی بودیم، اگرما بطورعاطفی باآن موقعیت روبرو میشدیم، نتیجه خیلی بد میشد .

در آن مـوقع او از همه چیز دور بود و همه چیز را کنار زده بود و فقط **احساسش** خودنمائی میکرد . ما آن صحنه را تمرین‌نکردیم وآن احساس بخصوص را باجبار اخذ نکردیم . آن احساس تحت فشار خلق نشده بود ، خودش یکباره تجلّی‌کرد و آن چهره ناگهان چقدر حرف میزد ، دربارهٔ تجربه‌های زندگی ، دربارهٔ تنهائی ، دربارهٔ غم یك پیرمرد از عمرگذرانش، که من فکر میکنم درهمهٔ ما وجود دارد . من عاشق این مرد بودم .

کاوت : ویکتور شوستروم آنقدر زنـده ماندکه فیلم را ببیند ؟

برگمان : درحدود سه ماه بعداز آن وی بشدت بیمار شد . نمیدانم که فیلم را دید یا نه .

دراین هنگام بی‌بی آندرسن به کاوت و برگمان ملحق میشود .

کاوت به آندرسن : شما در پشت صحنه حرفهای ما را گوش میکردید ؟ آیا چیز تازه‌ای راجع به‌کارگردانتان پی‌بردید که قبلاً از آن بی‌اطلاع بوده باشید ؟

آندرسن : بعضی‌هایش‌را قبلاً شنیده‌بودم . (به‌برگمان) ولی‌تو دربخاطرآوردن بعضی‌چیزها دچار اشتباه شدی .

آندرسن (به‌کاوت) : روانشناس نگفت‌که اینگمار خیلی سلامت است . او گفت که وی بقدری پر از مشکلات روانی است که اگر این مشکلات حل بشوند وی باحتمال قوی از ساختن فیلم دست خواهدکشید .

کاوت(به‌آندرسن): شما ازظهور وصحبت در اجتماعات عمومی خجالت میکشید ؟ منظورم مواردی غیر از بازیگری ، مثلاً ظهور دراین برنامهٔ تلویزیونی است .

آندرسن : بله . من احساس میکنم کـه دراین قبیل موارد باید خوشمزگی‌کنم .

کاوت : آیا شما جداً به‌اینکه روانشناسی برای یك بازیگر مضرّ است ، عقیده دارید ؟ این بحث مدت زمانی‌است‌که پیش‌آمده ، که اگر هنرمندی همهٔ مسائل و مشکلات روانی‌اش را حل کند قدرت عرضهٔ یك هنر خوب را ازدست میدهد .

آندرسن : من فکر میکنم کـه مشکلات روانی کمکهای مؤثری هستند . اگر شما به‌همهٔ آنها واقف بشوید امکان جلوگیری از احساساتی که اگر از وجودشان اطلاعی نداشتید بآسانی ظاهر میشدند ، زیاد است .

کاوت : آیا شما از دیدن خودتان اکراه دارید ؟ فیلمهای خودتان را می‌بینید ؟

آندرسن : بله ، ولی آنهـا را با اکراه می‌بینم .

کاوت : چیز چیزهائی را میل دارید درخودتان عوض بکنید ؟

آندرسن : همه چیز را .

کاوت : وقتی‌شما درفیلمی شرکت میکنید که کار برگمان نیست باید برای بازی در آن از وی اجازه بگیرید ؟

آندرسن : من ماجرائی را که در مورد فیلمی اتفاق افتاد بدون ذکـر نام فیلم برایتان شرح میدهم . اینگمار از اینکه من درآن فیلم بازی‌کرده بودم زیاد راضی نبود چون من باو گفته بودم که تجربهٔ ناخوشایندی بود . بالاخره خودم را راضی‌کردم که آنرا ببینم . ما بیك سینمای‌کوچك در جزیره‌ای که درآن زندگی میکنم رفتیم . یك نسخهٔ بسیار مخدوش فیلم را نشان‌میدادند. اینگمار درحال‌تماشای‌فیلم ناراحت شد و هربارکه تصویر من بروی پرده بود او میگفت «اوه» و وقتی‌که فیلم تمام شد بمن‌گفت «اگر دیگر چنین کاری بکنی دوستت نخواهم بود . » .

برگمان : ما سالهای زیادی است که با هم کار میکنیم . فکر میکنم از زمانی که بی‌بی ۱۷ ساله بود . ما با فیلمهای تبلیغاتی همکاریمان را شروع‌کردیم . اینجا درسوئد صنعت فیلمسازی برای دوسال متوقف شد و یك مشکل‌بزرگ مالی برای همهٔ ما که دراین‌کار بودیم بوجود آمد . ما با وضع بسیاربدی توانستیم درتئاتر کار بکنیم. در همین‌حال یك شرکت صابون‌سازی از من خواست‌که یك فیلم تبلیغاتی برایشان بسازم ومن

جواب مثبت دادم وبعد فیلمهای متعددی دیگر برای تبلیغات اجناس مختلف ساختم . من به این فیلمهای تبلیغاتی افتخار میکنم .

کاوت : ولی هیچکس نگفت‌که «آقا شما یك هنرمند هستید، چگونه میتوانید تا این‌اندازه خودتان را کوچك کنید که مثلاً دربارهٔ صابون فیلم بسازید؟» .

برگمان : چرا، مردم خیلی‌چیزها گفتند ، ولی من گفتم «باینوسیله پول درمیآورم و کار خوبی‌هم هست.» . کاری‌بود خیلی تکنیکی ومن ازآن لذت می‌بردم . همانطورکه‌گفتم بآن فیلمها خیلی افتخارمیکنم. من یك‌قصهٔ‌کوچك درحدود یك دقیقه ساختم و بیك شاهزاده خانم احتیاج داشتم . کسی‌گفت «چرا از بی‌بی‌آندرسن استفاده نمیکنی؟» و من‌گفتم «نه، نه، من خواهر وی را میخواهم. چون‌خواهرش‌زیباست وازخصوصیاتی که برای این فیلم میخواهم برخوردار است.» وی‌گفت «بی‌بی را امتحان‌کن» و من رضایت دادم و بی‌بی به‌استودیو آمد و ما کار و دوستی طولانی‌مان را باآن فیلم شروع‌کردیم .

آندرسن : من شانزده سال داشتم و هنوز بمدرسه میرفتم . هرگز‌کسی مرا نبوسیده بود . فیلم دربارهٔ شاهزاده خانم، ومردی‌که از خوکها مواظبت میکرد، بود . داستان خیلی قدیمی‌است. شاهزاده خانم سازی را که مرد خوکبان صاحب آنست ، میخواهد . خوکبان درمقابل یکصدبوسه حاضر میشود که آنرا بشاهزاده خانم بدهد . داستان با بوسه‌دادن من به‌خوکبان بپایان میرسد. بعد از قریب پانزده بوسه ، اینگمار آهسته به‌فیلم‌بردار دستور توقف فیلم‌برداری را میدهد . ما به‌بوسیدن ادامه دادیم تابوسهٔ شماره نودوهشت که بالاخره من‌متوجه‌شدم‌که او مرا دست‌انداخته است و همهٔ کارکنان صحنه دارند میخندند .

کاوت (به آندرسن) : همه میگویند که اینگمار برگمان زنها را درك میکند . بنظر شما این نظریه صحیح است ؟

آندرسن : کاملاً .

کاوت(به برگمان) : بعضی ازکارگردانها به‌کارکردن با بازیگران زن شهرت دارند و با زنها بهتر میتوانند کنار بیایند تا مردها . شماهم همینطور هستید ؟

برگمان : تصور نمیکنم . چون من مرد هستم البته دوست دارم که بیشتر با زنها کار بکنم ، با زنها حرف بزنم و با زنها باشم ، ولی این هیچ ربطی به‌کارکردن ندارد . من بشدت به‌آدمها، به‌چهرهٔ‌آدمها و به‌روح‌آدمها علاقمندم. زن یا مرد بودنشان فرقی نمیکند ومهم نیست ، ولی‌کارکردن با زنها در روی صحنهٔ تئاتر و یا در استودیو برای من خیلی جالب‌تر است چون فکر میکنم بازیگری یك حرفهٔ ویژهٔ زنهاست .

کاوت : حرفهٔ ویژهٔ زنها ؟

برگمان : بله، زنها استعداد زیادتری برای بازیگری دارند و من اینرا بمنظور یك قضاوت اخلاقی و یا نفی مسئله نمیگویم . بازیگری برای زنها زیاد مشکل نیست .

کاوت : چرا‌باید اینطورباشد ؟ من تابحال نشنیده‌ام‌که کسی چنین چیزی بگوید .

برگمان : شاید توضیح این موضوع خیلی مشکل باشد ولی زنها بمقدار زیادی حساسترند . آنها افسون می‌کنند ، با لباس یا بدون لباس . دوربین و یا تماشاچی یك نوع آینه است و من فکر میکنم که زنها ــ شاید از راه آموزش ــ بیشتر از نگاه‌کردن توی آن آینه (تماشاچی یا چشم دوربین) لذت میبرند . اگر مردی جلوی آینه‌ای بایستد وبخودش توی آینه نگاه‌کند ، یك قدری خجالت میکشد . او به‌لباسش نگاه میکند ، به موهایش و به چهره‌اش دقت می‌کند . یك زن آموخته است که از نگاه‌کردن بخودش خجالت نکشد .

کاوت : من تعجب میکنم ، چون زنها خیلی خودبین‌تر از مردها هستند و خیلی به‌سر و وضع خود اهمیت میدهند و از اینکه اززاویهٔ بدی ویا درنورنامناسبی دیده شوند بیشتر هراس دارند .

برگمان : آن موضوع دیگریست .

آندرسن : زنها آسانتر میتوانند احساسات خودبینانهٔشان را مخفی‌کنند .

برگمان : بله ، بله ، از طریق آموختن و تجربه .

کاوت (به‌آندرسن) : شما هیچوقت برسر چگونگی صحنه‌ای بحث میکنید ؟ هیچ اتفاق افتاده که شما به‌اینگمار بگوئید : « تو اشتباه میکنی . من بازیگرم و میدانم که این صحنه چگونه باید باشد.» .

آندرسن : نه من هرگز چنین چیزی نمیگویم . ما بحث میکنیم ولی‌من اسم جرّوبحث روی آن نمیگذارم . من اسمش را ابراز عقیدهٔ شخصی میگذارم .

برگمان : اتفاقاً خیلی‌خوبست ومن دوست دارم که بازیگرانم بمن بگویندکه چه میخواهند بکنند .

آندرسن : خوبی اینگمار اینستکه هرگز به‌بازیگر نمیگوید : «تو اشتباه میکنی» جمله‌ای که بین کارگردانها رایج است «تو متوجه نشدی، تو اشتباه میکنی» . یك بازیگر هرگز اشتباه نمیکند چون چیزی‌را که ارائه میدهد ازدرونش بیرون میآید باینجهت اگر هم او متوجه اصل موضوعی که اینگمار میخواهد بگوید نشود صحنه را خراب نکرده است چون وی با صداقت و از درون وجودش آن صحنه را بازی میکند. بنابراین کارگردان باید از راه دیگری وارد بشود . باید دربارهٔ پرسوناژی که بازیگر ارائه میدهد بیشترصحبت بشود وصحبت باهنرپیشه نباید بمنظور عوض‌کردن خود او باشد بلکه برای عوض‌کردن افکار پرسوناژی بکار رود که کارگردان میخواهد توسط بازیگر خلق بکند .

کاوت (به برگمان) : «تماس» از خیلی جهات برای شما اولین تجربه بوده است . این اولین‌بار است که شما فیلمی ساختید که کاملاً متعلق بخودتان نبود ، حدّاقل از نظر داشتن هنرپیشه‌ای که در گروه شما تازه وارد بود ، الیوت گولد .

برگمان : بله ، ولی فیلم‌کاملاً متعلق بمن است و من آزادی وکنترل کامل درساختن آن داشتم تا زمانیکه شرکت آ. بی. سی. آنرا از من خرید .

کاوت : شما میخواهیدبگوئیدکه‌درساختن این فیلم هیچکس درکارتان دخالت نکرد ؟

برگمان : هیچ دخالتی. واین اولین‌فیلمی است‌که با یك بازیگرخارجی ساخته‌ام .

کاوت : شما ازآغازکار درداشتن آزادی مطلق پافشاری کردید ؟ قبل‌از شروع‌کار گفتید که : «بگذارید یك مسئله را روشن‌کنیم . من فیلم را درست میکنم و تحویل میدهم و شما هیچگونه دخالتی نکنید» ؟

برگمان : این موضوع از اول روشن بود ونیازی به‌گفتگو وتأکید نداشت .

کاوت (به آندرسن) : وقتی شما خودتان را در صحنه‌ای از فیلم تماشا میکنید ، چیزهائی بنظرتان میرسد که دلتان میخواست میتوانستید عوضشان کنید ؟ مثلاً وقتی یکی از فیلمهای چند سال پیش خودتان را می‌بینید ، بخودتان میگوئید «ایکاش اینکار را کرده بودم ویا آن کار را نکرده بودم» ؟

آندرسن : معمولاً بله .

برگمان : من وقتی فیلمی را تمام‌کردم ، آن فیلم برای من یك‌گذشتهٔ دور میشود . من مشغول نوشتن سناریوی دیگری هستم بنابراین فیلم قبلی خیلی دور است ، مثل اینکه توسط شخص دیگری ساخته شده‌است و من حالا دیگر با آن کاری ندارم . دیدن یکی از فیلمهای گذشته‌ام گاهی احساس غریبی بمن میبخشد . وقتی‌که میخواهم بیکی‌از فیلمهایم رجوع‌کنم ــ در جزیره‌ای که زندگی می‌کنم یك پروژکتور نمایش و یك موزهٔ فیلم دارم ــ کاملاً تنها می‌نشینم و فیلمی را می‌بینم و با خود می‌گویم «این صحنه خوبست . این صحنه زیاد بد نیست . این صحنه میتوانست طور دیگری باشد.» گاهی اوقات حس میکنم که فیلم خوبی ساخته‌ام ولی وقتی بعد از شش یا هفت یا ده سال دیگر آنرا میبینم ، زیاد خوب نیست ولی اهمیت ندارد و مربوط به‌گذشتهٔ دوری است . ولی من با فیلمی تنهاباشم میتوانم ازآن خیلی‌چیزها یاد بگیرم .

کاوت : ولی نه هنگامیکه آنرا در سینما و با تماشاگر می‌بینید ؟

برگمان : نه. آنوقت‌ازعکس‌العمل‌تماشاگر چیز یاد میگیرم و عکس‌العمل‌ها خیلی آموزنده هستند .

کاوت : در میان کارهایتان فیلمی وجود دارد که بنظر شما شکست مطلق باشد ؟

برگمان : اوه خیلی. هم از نظرمادی وهم از نظر هنری .

کاوت : فیلمی داشته‌اید‌که از هردو لحاظ دچار شکست شده‌باشد ؟

برگمان : بله ، بله . من درحدود سی‌ودو فیلم ساخته‌ام و اقلاً ده تای آنها از نظر مادی یا هنری دچارشکست شده‌اند وفقط ده‌تای‌آنها را میتوانم بگویم‌که خوب هستند .



ویکتورشوستروم درصحنه‌ای‌دیگر ازتوت‌فرنگیهای وحشی

کاوت : آیا فیلمی کــه بنظر همه فیلم خوبیست وبنظرشما یك شکست ؟

برگمان : نه .

کاوت (به برگمان) : شما همهٔ فیلمها را دوست دارید ؟ میتوانید فیلمی را هرچقدر هم که بد باشد ببینید وحوصله‌تان سرنرود ؟

برگمان : من همهٔ فیلمها را دوست دارم . گاهی، دیدن فیلمرا بمنظوراستراحت بکارمیبرم. من مخصوصاً از فیلمهای اولیهٔ سینمای آمریکا از لحاظ تکنیك خیلی چیز یاد گرفته‌ام .

کاوت : و امروز مردم فیلمهای شما را برای تحقیق ویادگرفتن سینما می‌بینند .

برگمان : هیچکاك خیلی بمن آموخته‌است. تکنیك او بخصوص در فیلمهای قدیمی‌اش نظیر ندارد . من دوست دارم که بسینما بروم . دوست دارم‌که بنشینم وتماشا بکنم .

کاوت : هنگامیکه فیلمی را می‌بینید بخودتان نمیگوئید « اگر من بودم دوربین را اینطور حرکت میدادم» یا «چرا دوربین دراین پلان تا این اندازه نزدیك است؟» . شما میتوانید از داستان فیلم مثل بچه‌ای که کتابی را میخواند لذت ببرید ؟

برگمان : بله ، مثل یك بچه ، من تنها از داستان فیلم لذت میبرم . البته در سطح دیگری مغز حرفه‌ای من دائم درحال کار است که «چرا اینجا بد شده‌است و یا چرا این صحنه اینقدر قشنگ است » ولی نود درصد فکر من مانند بچه‌ایست که به فیلمی نگاه میکند . من لذت میبرم ، میخندم ، میگریم و خوشحال میشوم .

کاوت : کارگردان میتواند بازیگر را از بین ببرد ؟

برگمان : خیلی از کارگردانها بازیگران را با کارگردانی زیادتر از حد از بین میبرند . با دادن تمام حرکات وحالات پرسوناژ باو ، اجازه نمیدهند‌که خودش به‌شخصیت جان بدهد .

کاوت (به‌آندرسن) : شما فکر میکنید‌که آقای برگمان میتواند بازی‌کند ؟

آندرسن : او خیلی عالی است . خیلی جالب است . وقتی‌که حرکتی را که میخواهد بازیگرانجام بدهد باونشان میدهد خیلی‌خوشمزه است .

برگمان : نه ، من ازبازیگری نفرت‌دارم. من بیش از اندازه خجالتی هستم .

آندرسن : ولی فکر نمیکنی که همین‌حالا داری بازی میکنی ؟ مورد مصاحبه قرارگرفتن قسمتی از بازیگری نیست ؟

برگمان : من سعی میکنم که رل اینگمار برگمان را بازی‌کنم‌که کار مشکلی است .

کاوت : شما علاقه‌ای بظاهرشدن در روی پردهٔ سینما ندارید ؟ حتی برای چند لحظه هم‌که شده ، مثل هیچکاك که خودش‌را توی فیلمهایش جا میدهد .

برگمان : من بر پردهٔ سینما بوده‌ام و فکر میکنم که کار من نیست . از دیدن آن صحنه‌ها نفرت دارم . در تمام مدت بازی حس میکردم‌که درون خودم نیستم . هنگام بازی ، فکر من بیرون از صحنه بود و بجای اینکه حواسم جمع بازی خودم باشد همهٔ جریان روی صحنه را می‌پائیدم و مواظب‌کار خودم نبودم . من دوست دارم‌که درخارج ازصحنه‌باشم وفقط‌کارگردانی کنم .

کاوت : شما خیال دارید چند فیلم دیگر بسازید ؟

برگمان : امیدوارم که چند سال دیگر به ساختن فیلم ادامه بدهم .

کاوت : فقط چند سال ؟

برگمان : بله ، برای اینکه کار مشکلی است . طاقت فرساست . ولی امیدوارم که بتوانم تا آخر عمرم درتئاتر باشم .

کاوت : این حرف شما سئوال قبلی مرا جوابگوست که اگر ناچار به‌انتخاب بین سینما و تئاتر بشوید ، تئاتر را انتخاب خواهیدکرد .

برگمان : بله کاملاً درست است ولی‌فکر میکنم پنج یا شش فیلم دیگر بسازم .

کاوت : برای بسیاری از مردم منجمله خود من باورکردنی نیست‌که امکان دارد پای صحبت شما نشست . از هردوی شما متشکرم .

● تمام







عکس‌های اول و دوم دوصحنه ازمهر هفتم
عکس پائین : چشمه باکره



« هُما »

هر روز پرواز بدون توقف به آتن دارد.

.... واین یکی دیگر از ۱۸ پرواز هفتگی « هُما » به اروپاست.

هر روز (بجز روزهای دو شنبه وچهارشنبه) یکی ازجت های بوئینك هما با پرواز بدون توقف، تهران را به قصد آتن ترك میکند وهرهفته سه پرواز بدون توقف نیز ازآبادان بمقصد آتن انجام میشود ... **بیش از هر خط هوائی دیگر....**

اگر برای کار یا تفریح به اروپا میروید،
با هما سریع‌تر به مقصد میرسید،
هما امکانات بیشتری بشما میدهد.

برای رزروجاباآژانس مسافرتی خود
یاباتلفن ۹۷۹۰۱۱ تماس بگیرید



حرفها و خبرها



برندگان اولین جشنواره . . .

اولین جشنواره فیلم جوانان منطقه آسیا

نخستین جشنواره فیلم جوانان منطقه آسیا از اول تا هفتم شهریورماه در شیراز برگزار گردید. هژیرداریوش مدیراین‌جشنواره درمراسم افتتاحیه چنین گفت :

« **دلیل اجتماع ما امروز درشیراز اینست که سینما را دوست داریم . ما اعتقاد داریم‌که هنر تصاویر متحرك قوی‌ترین وکلی‌ترین همه شکل‌های هنری است . ما میخواهیم‌که هنر فیلم درآسیا وسیله‌ای برای رابطه بین ملل ما وطریقی جهت بیان نظرات وبینش‌های شخصی جوانان ما باشد . ما میخواهیم‌که هنر فیلم درآسیا شریف ، بارور وحقیقی باشد .**

جشنواره امسال ما باین خاطرکه اولین دوره‌اش را برگزار میکند ، کوچك است . اما من امیدوارم‌که ابعادکوچك این جشنواره را صمیمیت ولزوم بسیاری ازفیلمهایش جبران‌کند. بیائید امروز ثابت‌کنیم‌که ربة‌النوع عاشر درآسیا زنده است . »

برنامه جشنواره شامل این قسمتها بود :

الف ــ نمایش فیلمهائی‌که برای مسابقه رسیده است .

ب ــ نمایش فیلمهای آزاد (فیلمهائی‌که بطور رسمی برای مسابقه نرسیده است) .

ج ــ سمپوزیوم‌مناظره ، مباحثه‌وکنفرانس.

دراین جشنواره‌که تماشاگران جوان شدیداً ازآن استقبال بعمل آوردند مجموعاً بیست وهفت فیلم درسه‌گروه : نیمه‌حرفه‌ای‌ــ آماتوروفیلمهای خارج ازمسابقه نمایش داده شد . ایران با پنج فیلم شانزده میلیمتری وهفت فیلم هشت میلیمتری ازنظر تعداد فیلم مقام اول را دارا بود .

هیئت داوران مرکب از :

ایران ــ منوچهر انور (رئیس هیئت داوران)ــ داود رشیدی ــ جعفر توکل .

ژاپن ــ ری‌کوموری .

پاکستان ــ فرید احمد .

برندگـان جشنواره را باین شرح تعیین کردند :

ــ جایزه زرین ومبلغ هفتاد هزار ریال جایزه نقدی درگروه نیمه‌حرفه‌ای به‌فیلم «بلوط» ساخته غلامحسین طاهری‌دوست ازایران .

ــ جایزه زرین ومبلغ سی‌وپنج هزار ریال جایزه نقدی درگروه حرفه‌ای به فیلم «قطره‌ای دراقیانوس» ساخته «باریس‌لون» از استرالیا .

ــ جایزه زرین ومبلغ سی‌وپنج هزار ریال جایزه نقدی درگروه آماتوری به فیلم «روزیکه آقای‌جیم ظاهرشد» ساخته بهنام‌جعفری ازایران.

ــ جایزه سیمین ومبلغ سی‌وپنج هزارریال جایزه‌نقدی درگروه نیمه‌حرفه‌ای به‌فیلم «شهری که نباید بمیرد» ساخته جاوید جبار ازپاکستان .

ــ جایزه سیمین ومبلغ سی‌وپنج هزارریال جایزه نقدی درگروه نیمه حرفـه‌ای به فیلم «قطره‌ای دراوقیانوس» ساخته راس دانکن از استرالیا .

ــ جایزه سیمین ومبلغ سی‌وپنج هزارریال جایزه نقدی درگروه آماتوری به‌فیلم «غریب» ساخته ابراهیم حقیقی ازایران .

ــ سی‌وپنج هزارریال جایزه‌نقدی درگروه نیمه حرفه‌ای به فیلم « غربت‌الغربیه » ساختـه همایون پایور ازایران .

داوران دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

تاکنون ۶ تن از یازده‌تن داوران دومین جشنواره جهانی فیلم تهران تعیین شده‌اند : سرگئی باندارچوك (کارگردان وبازیگرروسی) لئوپولدوتوره‌نیلسون (فیلمسازمعروف‌آرژانتینی) مرینال سن (کارگردان هندی) حاتم‌بن ملد (رئیس فدراسیون سینماگران افریقا ــ منتقد و کارگردان فیلم تونس) یرژی کاوالرووییچ (فیلمساز لهستانی) و دکتر عبدالمجید مجیدی (ایران) .

قرار است «میکلوس‌یانچو» (کارگردان مجارستانی) لارنس‌اولیویر (بازیگروکارگردان انگلیسی) الیزابت تایلور (بازیگر آمریکائی) « فرانکو زفیره‌لی » و یا « آلبرتو موراویا » (ایتالیائی) و هم‌چنین یك فیلمساز ژاپنی نیز در جمع داوران باشند که خبرهای دقیق را شماره آینده باطلاعاتان خواهیم رساند .

جشنواره بین‌المللی فیلمهای آموزشی

دهمین‌جشنواره‌بین‌المللی‌فیلمهای آموزشی از بیستم تا سی‌ام شهریورماه در تالار فرهنگ برگزار گردید . در این جشنواره ۶۲ فیلم از کشورهای ایالات متحده آمریکا ــ استرالیا ــ اطریش ــ انگلستان ــ بلغارستان ــ پاکستان ــ ترکیه ــ رومانی ــ ژاپن ــ عربستان سعودی ــ فرانسه ــ فیلیپین‌ــ کانادا ــ هلند ــ هندوستان و ایران شرکت داشتند . فیلمها در رشته‌های جهانشناسی ــ درسی ــ علمی ــ تربیتی ــ پرورشی و اکثراً با گفتار فارسی بنمایش درآمدند .

گای همیلتون درتهران

گای همیلتون کارگردان انگلیسی که فیلمهای : کله الماس – پنجه طلائی – بازی‌تقدیر والماس‌ها ابدی‌اند را از او دیده‌ایم ، برای تهیه صحنه‌هائی‌ازفیلم‌جدیدش که‌درارك‌بم فیلمبرداری خواهد شد درتهران بسرمی‌برد . گای همیلتون فیلم جدید جیمز باند راکه «زندگی‌کن وبگذار بمیرند» نام دارد با شرکت راجرمور ساخته و با موفقیت فراوان تجارتی روبرو شده است . وفیلم اخیرگای همیلتون نیزکه صحنه‌هائی ازآن در ایران‌فیلمبرداری خواهد شد یك فیلم جیمز باندی است که درآن راجرمور نقش جیمز باند را بازی می‌کند .

«فرانك کاپرا» در دومین جشنواره

«فرانك‌کاپرا» کارگردان بزرگ سینمای آمریکا ، بطور قطع در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران حضورخواهد داشت . احتمال زیادی هست‌که یك برنامه «مرور درآثار» این فیلمساز نیز درتهران ترتیب داده شود .

نمایش فیلمهای برنده

● گروه سینمای آزاد باهمکاری انجمن فیلم دانشگاه‌آریامهر وجشنواره‌فیلمسازان جوان منطقه آسیا ، روز ۲۱ شهریور در آمفی تئاتر دانشگاه آریامهر فیلم‌های ۱۶ میلیمتری برنده نخستین جشنواره فیلمسازان جوان منطقه آسیا به‌نمایش گذارد .

فیلم‌هائی که در این جلسه نمایش داده شد اینها بود :

«**غربت‌الغربیه**» ساخته‌ی «همایون پایور» از ایران (برنده دیپلم وجایزه نقدی) ــ **روز اول** اثر «راس دانکان» ازاسترالیا (برنده جایزه سیمین رادیو تلویزیون ملی ایران) ــ **شهری‌که نباید بمیرد** ساخته « جاوید جبار » از پاکستان (برنده‌جایزه سیمین‌رادیوتلویزیون ملی‌ایران)ــ **قطره‌ای در اقیانوس** از « باری اسلون » از استرالیا (برنده جایزه رادیو تلویزیون ملی ایران) و **بلوط** از غلامحسین طاهری‌دوست از ایران (برنده جایزه زرین ا . بی . یو .) .

پنجمین جشنواره‌ی «سینمای آزاد»

از تاریخ ۱۵ تا ۱۹ مهر ۱۳۵۲ پنجمین جشنواره فیلمهای هشت میلیمتری گروه سینمای آزاد با همکاری انجمن فیلم دانشگاه آریامهر برگزار خواهد شد ــ امسال در جوار جشنواره بولتن روزانه نیز منتشر خواهد شد ــ در این بولتن برنامه‌های هرروز اعلام می‌شود و ضمن گفتگو با سینماگران ، شرح حال کوتاهشان نیز منعکس می‌شود سینماگرانی‌که فیلم‌هایشان‌نمایش داده می‌شود در روز بعدازنمایش در یك‌میز گرد، با حضور تماشاگران ، و منتقدان فیلم شرکت خواهند داشت .

دراین جشنواره سه‌جایزه زرین ــ سیمین و برنز به‌سه فیلم ۸ میلیمتری بطور مطلق تعلق خواهدگرفت از«آربی‌اوانسیان‌ــ بیژن‌صفاری‌ــ هوشنگ کاوسی ــ خسرو سینائی ــ داریوش مهرجوئی ــ حسین رجائیان وهوشنگ طاهری» برای داوری این جشنواره دعوت شده‌است .



ازمیان مکاتبات جشنواره . . . .

داشتیم پرونده مکاتبات آمریکائی جشنواره امسال تهران را ورق میزدیم‌که به یك مورد جالب برخوردکردیم . نامه‌ای است ازیك تهیه‌کننده فیلم درنیویورك ، که البته اسم ایشان را محفوظ میداریم :

«آقای دبیرکل»
«من‌بسیارمایلم‌که دردومین‌جشنواره»
«جهانی فیلم تهران شرکت‌کنم ، وشاید»
«فیلمهائی برای نمایش دربازارفیلم نیز»
«با خود بیاورم . اما قبل از اقدام به این»
«کار، لازم است اطلاع دهم‌که مذهب»
«یهودی دارم . بهیچوجه نمی‌خواهم»
«باعث زحمت و دردسر شوم ، بنابراین»
«خواهشمندم بمن اطلاع دهیدکه باتوجه»
«به مذهب‌من، آیا شرکت من‌درجشنواره»
«تهران مصلحت هست یا خیر .»
ارادتمند . . . . . . »

واما جواب جشنواره به ایشان :

«آقای . . . . . . عزیز
«نامه‌مورخه۲۴ ژوئیه شمابه‌دبیرکل»
«جشنواره واصل شد .»
«دوهزاروپانصد سال قبل ، کورش»
«شاهنشاه ایـران ، بهنگام فتح بابل»
«نخستین بیانیه حقوق بشررا اعلام‌کرد ،»
«ودرهمین موقعیت ، یهودانی راکه در»
«بابل اسیر بودند آزاد ساخت . این»
«حقیقت در«تورات» نیز ذکرشده‌است.»
«واما ایرانی امروز : او افتخار میکند»
«که درکشورش هیچ نوع نژادپرستی»
«ناشی ازرنگ پوست یا مذهب یا طبقه»
«اجتماعی ، وجود ندارد .»

ارادتمند – فرانسواز بادماگریان»
منشی دبیرکل»

سینما به روایت هیچکاك (۲)

HITCHCOCK



نوشته: فرانسوا تروفو
ترجمه: پرویز دوائی (پیام)



تروفو ــ فیلم مورد اشاره شما «باغ لذت» بود، براساس رمانی از «آلیور سندیز». آنقدر که یادم هست حادثه زیاد داشت.

هیچکاك ــ ازآن درام‌های احساساتی بود، اما چند صحنه جالبی هم داشت. دلم میخواست جریان پشت پرده فیلمبرداری این اثر را برایتان تعریف کنم وضمناً بگویم که چون اولین فیلمم بود طبیعی است که در درام‌پردازی کمی لفت‌ولعاب بدهم.

خوب، ساعت بیست دقیقه به هشت شنبه‌شب درایستگاه مونیخ هستم، آماده حرکت به ایتالیا برای فیلمبرداری صحنه‌های خارجی، درحال انتظار به‌خودم میگویم: «این‌اولین‌فیلم توست». امروز تا موقعی که برای فیلمبرداری به خارج از استودیو میروم یك گروه صدوچهل نفری همراه دارم. ولی آن موقع گروه ما فقط تشکیل میشد از «مایلز مندر» هنرپیشه اول مرد، «بارون ونیتی میلیا» فیلمبردار، ودختر جوانی که قرار بود رل یك بومی را بازی کند که بعدها غرق می‌شود. یك فیلمبردار «خبری» هم همراهمان بود چون خیال داشتیم دربندر «جنوا» ازصحنه عزیمت کشتی فیلم بگیریم ومیخواستیم یك‌دوربین درساحل بگذاریم یك دوربین درعرشه کشتی.

صحنه بعدی‌را باید در «سان‌رمو» میگرفتیم. دراین صحنه قراربود دخترك بومی دردریا آنقدر جلو میرفت که آب ازسرش می‌گذشت و غرق میشد و «بدجنسه»ی داستان میرفت جلو وسر اورا زیرآب نگاه میداشت که خاطرجمع شود دخترك مرده است، بعد جسد دختر را ازآب بیرون میکشید و به ساحل میآورد و میگفت: «هرچه کردم نتوانستم نجاتش بدهم».

صحنه‌های‌بعدی درحوالی‌دریاچه «کومو»، درهتل «ویلادسته» می‌گذشت. ماه عسل، صحنه‌های عشقبازی زیبا بردریاچه وغیره.

آن‌شب همسرآینده‌ام درایستگاه قطارمونیخ ایستاده وداریم دوتائی باهم صحبت می‌کنیم. او قرارنیست با ما بیاید، کارش اینست که (۲٤ سال دارد، قدش هم این «هوا» بیشتر نیست)، بله کارش‌این‌است که تنهائی‌برود به‌بندر «شربورگ» درفرانسه وهنرپیشه اصلی زن فیلم راکه قرار بود ازهالیوود برسد بردارد و با خودش بیاورد. این خانم هنرپیشه که ازمعروفترین ستارگان زمان بحساب میآمد اسمش «ویرجینیا والی» بود. نامزد من‌باید این زن را برمیداشت می‌برد پاریس وبرایش چند دست لباس میخرید وبعد میآمد به هتل «ویلادسته» پیش ما، همین.

قرار ساعت هشت حرکت می‌کرد. الان دو دقیقه به هشت است. آقای هنرپیشه اول می‌گوید: «یا پیغمبر، دیدی چه شد، کیف لوازم آرایشم را توی تاکسی جاگذاشتم». این راگفت ومثل برق دوید ورفت.

من‌فقط پشت‌سرش‌دادکشیدم: «در «جنوا» ما درهتل‌بریستول هستیم. با ترن فرداشب خودت را برسان، چون سه‌شنبه فیلمبرداری را شروع می‌کنیم». یادتان باشدکه الان شنبه شب است وما یکشنبه صبح میرسیدیم به جنواکه کارها را جور کنیم برای فیلمبرداری فردا.

ساعت هشت است. ترن هنوز راه نیفتاده. چند دقیقه می‌گذرد. هشت و ده دقیقه. ترن شروع به حرکت می‌کند. ناگهان جلوی در ورودی محوطه ایستگاه قیامت بپا می‌شود. «مایلز مندر» ازراه میرسد، با یك جست ازروی نرده‌ها می‌پرد ودرحالی‌که سه تا مأمور ایستگاه درتعقیبش هستند بطرف قطار میدود. آقا کیف لوازم آرایش را پیداکرده وبرگشته‌اند. خلاصه درآخرین لحظه خودرا به قطار میرساند وسوار می‌شود.

اولین قسمت درام را باین ترتیب پشت سر می‌گذاریم ولی هنوز اول‌کارست!

قطار راه افتاده. ما هیچ‌کس را نداریم‌که به‌حساب مخارج رسیدگی کند، اینست‌که من‌خودم این‌کاررا بعهده می‌گیرم. حسابداری مهم‌تر از کارگردانی‌ست. من‌ازبابت‌پول‌فوق‌العاده نگرانم. واگن‌های تختخواب‌دار گرفته‌ایم. به مرز اتریش وایتالیاکه میرسیم فیلمبردارم می‌گوید:

«خیلی احتیاط‌کن، نباید بگوئیم دوربین فیلمبرداری همراه داریم وگرنه ازعدسی دوربین گمرك می‌گیرند».

می‌پرسم:

ــ «منظورت چیست؟»

می‌گوید:

ــ کمپانی تهیه‌کننده گفته که دوربین فیلمبرداری را باید قاچاقی ازمرز ردکنید.

از او می‌پرسم دوربین کجاست؟ جواب میدهد: زیرپای خودت است!

میدانیدکه من‌همیشه ازپلیس‌وحشت‌داشته‌ام



باشنیدن این خبر عرق سرد تمام بدنم‌را می‌پوشاند. بعد خبرمیدهند ده هزار پا فیلم خامی را هم‌که همراه داریم باید قاچاقی ردکنیم .

مأمورین گمرك وارد کوپه می‌شوند . يك لحظه فوق‌العاده دلهره‌آور . دوربین را پیدا نمی‌کنند ولی فیلم خام را گیر می‌آورند وچون نگفته‌ایم فیلم همراه داریم آن را ضبط می‌کنند .

صبح روز بعد به «جنوا» میرسیم ، بدون فیلم خام . تمام روز را این در وآن در می‌زنیم که فیلم خام بخریم. صبح دوشنبه تصمیم می‌گیریم فیلمبردار خبری را به میلان بفرستم که ازمؤسسه «کداك» فیلم خام بخرد . دراین مدت من دائم مشغول‌حسابداری‌هستم، تبدیل «لیر» به «مارك» به «پوند» ، يك كار فوق‌العاده گیج‌کننده . فیلمبردار ظهر برمی‌گردد . باندازه بیست پوند فیلم خام خریده و با خودش آورده . بعد خبر می‌دهندکه ده هزار فوت فیلم خام‌که درگمرك ضبط شده بوده ازراه رسیده وبایدگمرکش را بدهیم وتحویل بگیریم . معلوم میشود بیست پوند پول را بی‌جهت بهدر داده‌ایم . بیست پوند آن روزها خیلی‌پول‌بود . با باقیمانده پولمان بزحمت می‌شود مخارج فیلمبرداری را برگزارکرد .

روز سه‌شنبه قرار است‌کشتی ظهر ازبندر حرکت‌کند . کشتی بزرگی است‌که به مقصد آمریکای جنوبی میرود باید يك يدك‌کش کرایه کنیم‌که ازبندر خارج شویم . ده پوندکرایه یدك‌کش می‌شود . بالاخره اوضاع جور می‌شود . اما ساعت ده ونیم‌که من کیف بغلی‌ام را درمیآورم که به متصدی یدك‌کش انعام بدهم می‌بینم‌کیف خالیست ، حتی يك سكه پول سیاه هم ندارم .

ده هزار لیر دود شده وبه هوا رفته . سراسیمه به هتل برمیگردیم ، زیر تخت ، توی گنجه‌ها ، همه جارا میگردم . اثری ازپول نیست. میروم به پلیس خبر بدهم‌که وقتی خواب بوده‌ام يك نفر وارد اتاق شده وپولم را دزدیده است . فکر می‌کنم چقدر شانس آورده‌ام‌که موقع دزدی بیدار نشده‌ام وگرنه ممکن بود طرف با چاقو حسابم را برسد .

وضع فلاکت باریست ولی‌کار باید ادامه پیدا کند . درهیجان کارگردانی نخستین فیلم قضیه گمشدن‌پول‌را هرطورهست فراموش‌می‌کنم.

فیلمبرداری‌که تمام می‌شود باز غم عالم تمام وجودم را می‌گیرد . ده پوند ازفیلمبردار وپانزده پوند ازهنرپیشه اول‌قرض می‌کنم . چون این پول‌کفاف احتیاجات ما را نمیدهد به لندن تلگراف میزنم ومی‌گویم ازبابت دستمزدم مقداری بمن مساعده بدهند . يك نامه هم برای‌کمپانی آلمانی می‌نویسم باین مضمون‌که بازهم به پول احتیاج دارم . ولی جرئت نمی‌کنم نامه را بفرستم چون ممکن است بپرسند : هنوز هیچ چیز نشده ازکجا میدانی‌که پولی‌که داری برای‌کار کافی نیست . این‌است‌که فقط تلگراف لندن‌را میفرستم.

برمیگردم به هتل‌بریستول‌که ناهاربخوریم وبه «سان رمو» برویم . بعد ازناهار به خیابان میروم . می‌بینم‌که فیلمبردارم با آن ستاره آلمانی قرار است رل دختر بومی را بازی‌کند (همان دخترکی‌که باید دردریا غرق میشد) با فیلمبردار خبری‌که‌کارش را تمام‌کرده بود ومیخواست به مونیخ برگردد ایستاده‌اند وغرق گفتگو هستند . میروم جلو ومیگویم :

چیزی شده ؟

می‌گویند : بله ، دخترك نمی‌تواند وارد آب شود .

می‌پرسم : یعنی چه ؟ برای چه نمی‌تواند وارد آب شود .

می‌گویند : خوب ، نمی‌تواند دیگر .

با حیرت میگویم : هیچ سردرنمیآورم ، آخر برای چه ؟

این دوتا فیلمبردار وسط خیابان ، درحالی‌که مردم ازکنار ما میگذرند جریان عادت ماهیانه زنان را برای من تعریف می‌کنند . درعمرم چنین چیزی نشنیده‌ام ! با شرح وبسط تمام قضیه را می‌گویند ومن با دقت هرچه بیشتر گوش میدهم . توضیحشان‌که تمام می‌شود تازه اول دلخوری من است . فقط به فکر پولی هستم‌که خرج آوردن دخترك شده ، این همه «مارك» و «لیر» که بهدر رفته است . با عصبانیت می‌گویم :

ــ نمیشد سه روز پیش درمونیخ این قضیه را بما می‌گفت ؟

بهرحال دختر آلمانی را با فیلمبردارخبری روانه می‌کنیم‌که برود وخودمان عازم «آلاسیو» می‌شویم . درآنجا دختر دیگری گیر میآوریم ، ولی این دختر ازدخترك آلمانی چاق وچله‌تر است وهنرپیشه مرد نمیتواند اورا بغل بگیرد واز زمین بلندکند . هردفعه‌که سعی‌می‌کند ازجا برش دارد دختر ازدستش رها میشود ودرآب میافتد ، تماشاگران هم درآن اطراف جمع شده‌اند ازخنده غش و ضعف می‌کنند ! آکتور بیچاره عاقبت دخترك‌را دربغل می‌گیرد وراه میافتد ولی‌درست درهمین لحظه پیرزنی‌که داشت درآن حوالی برای خودش گوش‌ماهی جمع میکرد خرامان خرامان میآید جلو و صاف چشم میدوزد توی دوربین فیلمبرداری !

بعدسوارترن‌می‌شویم‌که‌برویم به«ویلادسته» دلم بشدت شور میزند چون قرار است «ویرجینیا والی» ستاره اصلی وارد شده ومن نباید بگذارم بو ببردکه این اولین فیلمی‌است‌که کارگردانی می‌کنم به نامزدم‌که میرسم قبل ازهرچیز از او می‌پرسم :

ــ پول داری ؟

ــ نه !

ــ ولی توکه پول زیاد داشتی .

ــ درست است ، ولی خانم هنرپیشه‌ی شما يك هنرپیشه دیگر را هم همراهش آورده بود . من خواستم در پاریس آنها را ببرم به هتل «وست منیستر» ولی آنها اصرارکردند برویم به هتل «کلاریج» .

اینجا بودکه تمام بدبختی‌هائی را به سرم آمده بود برای نامزدم تعریف‌کردم . دردسرتان ندهم ، عاقبت فیلمبرداری را شروع‌کردیم وهمه چیز هرطوری‌که بود جور شد . البته آن روزها صحنه‌های شب مهتابی را روز روشن می‌گرفتیم وبعد فیلم را رنگ آبی میزدند . هر«پلان»ی که میگرفتم رو می‌کردم به نامزدم ومی‌پرسیدم :

ــ خوب شد ؟

تازه الان است‌که جرئت می‌کنم به مونیخ تلگراف بزنم وپول بخواهم . مساعده‌ای را هم‌که ازلندن خواسته بودم بدستم میرسد . هنرپیشه مرد فیلم‌که آدم بدجنسی است طلبش را میخواهد ومیگوید به خیاطش بدهکار است ، ولی دروغ می‌گوید !

دلهره ادامه دارد . ازمونیخ پول میرسد ولی من همانطور دل نگران مخارج هتل وکرایه کشتی وخرجهای اتفاقی دیگرهستم . شب قبل ازحرکت به مونیخ اعصاب من بشدت ناراحت است . نه فقط بایدکاری‌کنم‌که ستاره زن فیلم نفهمد این‌فیلم اولم است بلکه نباید بگذارم بفهمد که ازلحاظ پول‌هم درمضیقه هستیم وخلاصه بايك گروه مفلس داردکار می‌کند .

این است‌که دست به يك‌کار کثیف میزنم . حقایق را وارونه می‌کنم وتمام تقصیرها را به گردن نامزدم میاندازم‌که آن دخترك اضافی را با خودش آورده است . باو می‌گویم حالاکه این کار راکردی خودت باید ازستاره فیلم دویست

دلار قرض کنی . نامزدم داستانی برای دخترك سرهم می‌کند و دویست دلار از او می‌گیرد . با این پول من حساب هتل‌را تسویه می‌کنم وبلیت قطار می‌گیرم . قرار است در زوریخ قطار عوض کنیم . درایستگاه یك مقدار پول بابت اضافه‌بار از من می‌گیرند چون آن دوتا خانم هنرپیشه چمدان‌هائی با خودشان آورده‌اند باین بزرگی . حالا دیگر پولها تقریباً بکلی ته کشیده . باز دوباره اول نقشه‌کشی وحساب وکتاب نگهداشتن است . دوباره‌کارهای کثیف و ناجور را گردن نامزدم میاندازم . باو میگویم برود و به دوتا هنرپیشه آمریکائی بگوید شام میخورند یا نه . خوشبختانه می‌گویند شام قطارهای خارجی را نمی‌خورند. پس‌بقیه ما پول‌داریم که شام بخوریم.

قطار تأخیر دارد . باید در زوریخ قطار دیگری‌سوارشویم. ساعت ۹ شب می‌بینم که قطاری ازایستگاه خارج می‌شود . قطار ماست ! پس شب را درزوریخ ماندنی شدیم ومختصری بیشتر هم پول نداریم . اما چند لحظه بعد قطار متوقف می‌شود . دلهره دیگر ازحد تحمل من دارد خارج می‌شود . چمدان‌ها را برمیدارم که خودم را به قطار برسانم . باربرها پیش میدوند ولی آنها را کنار میزنم چون پول بابت انعام ندارم که بدهم . چمدان‌هـا را هرطورهست به قطار میکشانم . میدانیدکه شیشه‌پنجره قطارهای سوئیس‌جوریست که باز نمی‌شود . گوشه یکی ازچمدان‌ها میخورد به پنجره وشیشه با صدای کرکننده وحشتناکی خورد می‌شود . درعمرم صدای بـاین بلندی نشنیده‌ام .

یکی ازمسئولان قطار بسرعت برق خودش رابما میرساند ومی‌گوید :

ــ مسیو ، لطفاً ازاینطرف .

مرا به دفتر رئیس ایستگاه می‌برند . باید سی‌وپنج فرانك سوئیس پول شیشه بدهم . وقتی به مونیخ میرسیم فقط یك «فنیگ» برای من مانده . اولین ماجرای فیلمبرداری خودم را پشت سر گذاشته‌ام .

تروفو ــ ماجرای جالبی است . درواقع ازداستان خود فیلم هم جالب‌تر است . اما نکته‌ای پیش میآیدکه برای من جالب است . شما ادعا می‌کنید درزمان ساختن این فیلم ازمسائل جنسی بکلی بی‌خبر بودید اما در «باغ لذت» دوتا دختری‌که قهرمانان اصلی داستان هستند حالت یك زوج ، یك زن ویك مرد را القا می‌کنند ، مخصوصاً درصحنه‌ای‌که یکی‌شان پیژامه پوشیده ودیگری لباس خواب زنانه . در «مستأجر» این نکته بازهم واضح‌تر القاء می‌شود. دختر‌ریزه‌اندام موطلائی‌ای را می‌بینیم که دریك «لژ» تئاتر روی زانوی زنی موسیاه نشسته است .

بعبارت دیگر ازهمان اولین فیلم‌های شما پیداست‌که به روابط غیرعادی توجه داشته‌اید .

هیچکاك ــ شاید حق با شما باشد ولی این موضوع سطحی بود وجنبه عمیقی نداشت . آن روزها من واقعاً چشم وگوش‌بسته بودم . درمورد رابطه ورفتار آن دودخترکه اشاره‌کردید من از موضوعی الهام‌گرفتم‌که برای خودم رخ داد . درسال ۱۹۲۴ موقعی‌که دربرلین‌دستیار کارگردان بودم ، یك خانواده بسیار محترم ومعتبر انگلیسی من وکارگردان را به مهمانی دعوت‌کرد . دختر خانواده فرزند یکی از رؤسای کمپانی فیلمسازی «اوفا» بود . من یك‌کلمه آلمانی سرم نمیشد . بعد از شام سر ازکاباره‌ای درآوردیم که درآن مردها باهم و زنها باهم میرقصیدند . بعداً دوتا دخترآلمانی‌که یکی‌اش حدود نوزده سال داشت ودیگری حدود سی سال پیشنهادکردندکه ما را برسانند به خانه ، اتومبیل جلوی هتلی ایستاد ودخترها اصرارکردندکه باآنها به‌اتاقشان‌برویم. دراتاق چندتا پیشنهادکردندکه من به تمام آنها به لحن قاطعی جواب دادم :

ــ ناین ! ناین !

تروفو ــ صحنه‌های داخلی «باغ لذت» را تماماً درمونیخ گرفتید ؟

هیچکاك ــ بله . بعد هم «مایکل بالکن» ازانگلیس آمد وما فیلم تمام شده را باو نشان دادیم .

آخر فیلم صحنه‌ایست که درآن شخصیت خبیث ماجرا دیوانه می‌شود ومیخواهد دخترك را به ضرب شمشیر به قتل برساند . دکتر با هفت‌تیر وارد می‌شود . من هفت‌تیر را درقسمت جلوی «پلان» گذاشتم ودختر ومرد دیوانه را درعقب تصویر . دکتر ازدور شلیك می‌کند وگلوله به مردك دیوانه میخورد . درنتیجه این ضربه یك لحظه عقل به سر او باز می‌گردد . چشمانش‌حالت پریشان خودرا ازدست میدهد، رو به‌دکترمی‌کند وبه لحنی‌کاملاً عادی می‌گوید :

ــ اوه ، سلام دکتر . . .

بعد متوجه زخم خویش می‌شود ومی‌گوید «اوه» وبرزمین می‌غلتد ومیمیرد .

موقع نمایش این قسمت از فیلم یکی از تهیه‌کننده‌های آلمانی‌که آدم بسیار معتبر و با نفوذی بود بلند شد وگفت :

ــ نه ، نشد ! این جورصحنه‌ها را نمیشود نشان داد . باورنکردنی و وحشیانه است .

فیلم‌که تمام شد «مایکل‌بالکن» گفت :

ــ عجیب اینجاست‌که این فیلم ازنظر فنی به فیلم‌های اروپائی نمیرود ، بیشتر شبیه فیلم‌های آمریکائیست .

مطبوعات ازفیلم تعریف‌کردند : «دیلی ــ اکسپرس» مقاله‌اش‌را درباره من‌نوشت‌که‌عنوانش این بود : «مرد جوانی با فکر فوق‌العاده» .

تروفو ــ سال بعد فیلم دومتان را ساختید «عقاب‌کوهستان» . گویا صحنه‌های خارجی این فیلم را در «تیرول» گرفتید .

هیچکاك ــ فیلم‌خیلی‌بدی‌بود. تهیه کننده‌ها سعی داشتند هرطور هست ، بازار فیلم آمریکا را پیداکنند ، بنابراین یك هنرپیشه معروف دیگر را درنظر گرفته بودند . باید رل یك معلمه مدرسه روستائی را به «نیتانالدی» میدادیم‌که جانشین «تدابارا» بود . این خانم ناخن‌هائی داشت باین بلندی . واقعاً مضحك بود .

تروفو ــ سناریو الان اینجاست . داستان مردکاسبی است‌که عاشق یك معلم مدرسه‌ی جوان ومعصوم می‌شود . دختر درکوهستان به مردی گوشه‌نشین پناه می‌برد وعاقبت هم با این مرد ازدواج می‌کند . درست است ؟

هیچکاك ــ متأسفانه بله !



فصل ۲

تروفو ــ بنظرم «مستأجر» اولین‌کار مهم سینمائی شما بود .

هیچکاك ــ اینهم ماجرای دیگری دارد . «مستأجر» اولین فیلم «هیچکاکی» واقعی بود . سناریو را ازنمایشنامه‌ای‌گرفتم بنام «اوکیست ؟» که براساس رمانی باسم «مستأجر» نوشته شده‌بود. ماجرا درخانه‌ای می‌گذشت . مستأجری باین خانه راه پیدا می‌کرد و خانم صاحب‌خانه باین فکر می‌افتاد که مبـادا این آدم قاتل معروف جك قصاب باشد . من پرداختی بسیار ساده برای فیلم درنظر گرفتم . داستان ازنقطه‌نظرخانم صاحب‌خانه بیان میشد . ازآن زمان به بعد دو ــ سه بار دیگر ازروی این قصه فیلم ساخته بودند، منتها این فیلم‌ها زیادی پیچیده وپرلفت‌ولعاب بوده .



بهترین فیلم های کودکان دنیا

با ارزانترین بلیط سینما در تهران

سینمای مخصوص بچه ها و نوجوانها

زیر نظر

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

در

سینما پلازا



تعدادی از برنامه‌های انتخابی :

* **قارهٔ هفتم**
* **اختراع شیطانی**
* **تونی، تو آتشپاره‌ئی !**
* **هوگو و ژوزفین**
* **لیموناد جو**

فیلمهای برنده و تحسین شده در فستیوال‌های جهانی سینما و فستیوال بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان تهران

ادامه‌ی

سینما به روایت هیچکاك

تروفو ـ گویا دراصل قهرمان‌واقعه بیگناه ازآب درمیآمد ومعلوم میشدکه «جك قصاب» او نیست .

هیچکاك ـ اشکال کار هم همین بود . «آیور ناولو» که رل مرد اصلی را بازی می‌کرد از هنرپیشه‌هـای بسیار معروف انگلیسی ، از هنرپیشگان محبوب زنها ودرآن موقع اسم و رسم مفصلی‌داشت. درسیستم ستاره سازی‌وستاره‌پروری ازاین اشکال‌ها زیاد پیش میآید . اغلب چون نمیشود هنرپیشه‌ای را درنقش منفی‌گذاشت تمام خط قصه بهم میریزد و زیرورو می‌شود .

تروفو ـ ظاهراً شما ترجیح میدادیدکه قهرمان واقعه «جك قصاب» ازکار دربیاید.

هیچکاك ـ لزوماً خیر . ولی دریك همچه داستانی ترجیح میدادم‌که این آدم درآخر واقعه برود ودر دل شب دور شود بطوریکه تماشاچی بالاخره هم نفهمد او گناهکار بوده یا بیگناه . اما چون رل قهرمان اصلی را هنرپیشه معروفی بعهده داشت این‌کاررا نمیشدکرد. درچنین موارد باید بهرشکلی شده به تماشاچی حالی کردکه «این آدم بیگناه است» .

تروفو ـ راستش من تعجب می‌کنم‌که شما میخواستید پایانی برای فیلم درنظر بگیریدکه به تماشاچی جواب انتظاراتش را ندهد .

هیچکاك ـ دراین‌مورد اگرانتظارتماشاچی گرد این سئوال دور بزندکه آیا این آدم جك قصاب است یا نه . وشما جواب بدهیدکه بله او جك قصاب است فقط یك شك را تأییدکرده‌اید. این بنظر من جنبه گیرائی وجنبه دراماتیك ندارد. ولی ما دراینجا راه دیگری را درپیش‌گرفتیم ونشان دادیم‌که این آدم جك قصاب نیست .

شانزده سال بعد هم‌که فیلم « سوء ظن » را با کاری گرانت میساختم همین‌گرفتاری‌را داشتم. چون نمیشدکاری‌گرانت را قاتل نشان داد.

تروفو ـ خودش قبول نمی‌کرد ؟

هیچکاك ـ احتمالاً نه ، اما تهیه‌کننده صددرصد مخالفت می‌کرد . «مستأجر» اولین فیلمی است‌که احتمالاً دوره کار من درآلمان برآن اثرگذاشته است . طرز تلقی من دراین فیلم یك تلقی‌کاملاً غریزی بود . اولین‌بار بودکه یك چنین سبکی را اعمال می‌کردم . درواقع می‌شود گفت‌که «مستأجر» اولین فیلم من بود .

ادامه دارد

ادامه‌ی

حرفها و خبرها . . . .

کتاب سینمای آزاد

دفتر سوم کتاب سینمای آزاد با همکاری بصیر نصیبی در۱۳٤ صفحه منتشر شد. دراین شماره مطالبی دربـاره فستیوال فیلم لوس‌آنجلس ـ سینمای تجربی نورمن مك‌لارن ـ سینماگران زن وسینمای زنان ـ عصرطلا لوئیس‌بونوئل ـ تجربه تا واقعیت ـ حرفهائی درباره یك سینمای بهتر و . . . . . بچاپ رسید .

ویژه سینما و تآتر

کتاب چهارم ویژه سینماوتآتر که اختصاص بسینمای وسترن دارد با نظر بهمن مقصودلو منتشر شد . دراین شماره مطالبی درباره : تاریخ سینمای وسترن ـ وسترن اروپائی ـ وسترن تلویزیونی ـ کارگردانان بزرگ وسترن ـ چهره‌های واقعی وسترن وزندگی وفیلموگرافی جان‌فورد و . . . بچاپ رسیده است .

جایزه اول فستیوال «گیخون»

در دوازدهمین‌فستیوال بین‌المللی فیلمهای کودکان در «گیخون» اسپانیاکه از ۸ تا ۱۵ سپتامبر برگزارگردید فیلم « دار » ساخته رضا علامه‌زاده محصول کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان برنده جایزه اول‌گردید .

داستان این فیلم دریکی از روستاهای‌ایران اتفاق می‌افتد وبرای موسیقی متن از تمهای‌محلی استفاده شده است . فیلمبرداری این فیلم توسط مهرداد فخیمی انجام‌گرفته است .

ادامه‌ی

روشنترین نقطه ، مغولها . . . .

چگونه بایستی راه بروند ، باخواست فیلمساز از پیش رفته‌اند وقتی‌که راه‌رفتن‌طبیعی‌را میاموزند ۸ کادر درثانیه آغاز تا ۱٦ و۲٤ کادر درثانیه و بطورکلی شعور تازه‌ئی پیـدا می‌کنند ، از هرآبادی به‌آبادی دیگر رفته وعنوان می‌کنند که « ما مغولیم » . . . و از این زمان جمیع پرسوناژهای آثار گذشته «کیمیاوی» (درویش ـ آقا سیدعلی‌میرزا) پیدایشان می‌شود وازاین نقطه است‌که فیلمساز از آنها می‌پرسد آنها چه شده‌اند وبه‌کجا رفته‌اند ؟ سئوالی که هیچکس جوابی برای آن ندارد ودراین حال «مغولها» با یك آنتن تلویزیونی ، قصد ارتباط با هـمه دارند و . . .

* * *

و فیلم بازگوی عشقی است پرشور بـه سینما . . . که چون آثارگذشته این فیلمساز جشن هنر ۷۰ (برنده جایزه دلفان برنز) یاضامن‌آهو (برنده جایزه بزرگ ا . بی . یو . ـ جایزه منتقدین درفستیوال مونت‌کارلو ـ جایزه مخصوص ژوری مونت‌کارلو) پ ، مثل پلیکان (جایزه ویژه داوران فستیوال مونت‌کارلو ـ تعیین شده بعنوان یکی از ده فیلم بزرگ تاریخ سینمای ایران ازجانب مفسران ومنتقدان ایران) خواهد **توانست نظرها را جلب‌کند .**

* * *

مشخصات فیلم «مغولها» : هنرپیشگان : «پرویز کیمیاوی» کارگردان‌تلویزیون ـ «فهیمه راستکار» «همسر کارگردان» ـ ادریس چمنی، ژان‌توره ژان‌قای ، تیمور بوبك «مغولها» ـ بهمن فرمان‌آرا «مجری برنامه درباره سینما» ـ درویش وآقا سیدعلی‌میرزا ـ **موزیك :** محلی قزاقی ، خراسانی ، والس موور «متعلق به‌آثار سینمای صامت» وکمی ازموزیك پیه‌روی دیوانه «فیلم‌معروف‌ژان‌لوك‌گودار» **صدا:** حیدرنخعی ـ **مدیر فیلمبرداری :** میشل تیریه ـ **با همکاری :** محصلین‌مدرسه عالی‌تلویزیون وسینما ـ «**مونتاژ**» **سناریووکارگردانی:** پرویز کیمیاوی . **محصول:** تلویزیون ملی ایران ..

ادامه‌ی

دان سیگل

☐ من « دشمن مردم » را سال‌ها پیش‌ازآنکه « قاتلین » را بسازم دیدم و با آنکه خاطره روشنی ازآن در ذهنم باقی نمانده ، بعید نیست تحت تأثیر آن قرارگرفته باشم . من همیشه «بیل ولمن» وحشی را هم بخاطر فیلمهایش وهم بخاطر آنچه‌که او نماینده آنست ، تحسین‌کرده‌ام . من شخصاً با او آشنا نیستم ولی ازآنچه درباره او شنیده‌ام ، تصور می‌کنم مردی است‌که بخاطر روحیه عصیانگرش درمقابل کارفرمایان فیلمسازی درهولیوود رنج برده است . من فکر می‌کنم آنها شکستش دادند ومن همان شکست نهائی را برای خودم پیش‌بینی می‌کنم . اشخاصی‌که با ولمن آشنائی داشته‌اند ـ ازجمله همسرم [همسر سیگل ، «دی ایودان» آکتریس پیشین است] که درفیلم «متعالی ومقتدر» برای اوکارکرد ـ معتقدند ما بهم شباهت داریم .

ادامه دارد





«نوتردام» و میدان «واندوم» را واقعاً درپاریس فیلمبرداری کردیم .

● **رابطه‌ی بین ادراك سینمایی وتدوین شما وایزنشتین وپودوفکین چیست ؟**

ـ در این ادراکی که شما می‌گویید ، برای من انسان مطرح است ، و تدوین بیش از روش برای خلق شخصیت‌ها و ارتباط بین انسان وتاریخ نیست . واین‌درونمایه‌ی انسان درتاریخ، فکر مورد علاقه‌ی من است . از اولین فیلم‌هایم تا «هملت» ـ این مهمترین قسمت هنر شکسپیر است : یك انسان وتاریخ ، مواجهه‌ی تاریخ و سرنوشت در انسان . این همان چیزی‌ست که درآثارسه گانه‌ی ماکسیم وجودداشت: ماجرای‌یك انسان درچارچوب وقایع تاریخی قاطع ، جنبش روسیه ، اولین پارلمان ، وغیـره . برای من «نمای درشت» یك روش تدوین نیست ، بلکه امکانی‌ست برای نگاه‌کردن درچشمان یك‌انسان، در روحش . وپرده‌ی بزرگ، جنبش وسیع‌تاریخ را نشان می‌دهد . بااین‌وصف در اولین فیلم‌های ما تدوین مقام مهمی داشت و ما تجربه‌هـای بسیاری به‌دست آوردیم .

● **پیدایش‌ناطق اثرمهمی روی کارهایتان داشت ؟**

ـ مطمئناً . ما راه جدیدی برای وصف یك شخصیت در اختیار می‌داشتیم ، از صحبت کردن ، از یك انسان . . . اولین فیلم ناطق ما «زن تنها» بود که فقط شامل چند جمله مکالمه بود ، و اساساً موسیقی و صدا نقش اصلی را داشت . اینطوری آنرا بوجود آوردیم ، نه‌آنکه پس‌از پیدایش ناطق ، ناطقش کنیم .

● **شما کوشش کردید سبك شاعرانه‌ی صامت خودرا ، درفیلم‌های ناطقتان حفظ کنید ؟**

ـ این سعی ما غیرارادی بود ، ولی قبلاً در فیلم‌های صامت‌مان تعدادی صحنه‌های ناطق وجود داشت . در «خون روی برف» پس از صحنه‌ی جنگ ، در منظره‌یی از اجساد پوشیده شده در برف ، خلاصه یك صحنه‌ی بالقوه آرام و خاموش ، یك طبل‌زن جوان سخت مجروح ، بپا می‌ایستد ، بنرمی چند ضربه‌یی می‌زند وبعد دوباره می‌افتد ومی‌میرد . این یك مثال تأثیرات صوتی در یك‌فیلم صامت است . بعلاوه من تصور می‌کنم برای یك کارگردان تصورصحنه‌یی بدون صدایی که آنرا همراهی می‌کند ، غیرممکن‌است. درپایان‌تهیه‌ی«بابل‌جدید» ما از«شوستاکوویچ» موسیقی متن خواستیم ؛ متنی‌که او تهیه‌کرد ، نه‌تنها یك همراهی‌کننده‌ی موزیکال است ، بلکه نوعی تدوین موزیکال است که با توجه به‌ارتباط ظریف میان هرتصویر وصدا ، تدوین شده‌است .

این موسیقی ، خیلـی سروصدا بپا کـرد . شوستاکوویچ در ایـام جوانی در یك سینما پیانیست بود و فیلم‌ها را همراهی می‌کرد ، و به‌این ترتیب او برای «چرخ شیطان» ما هم آهنگ نواخته بود !

● **قضاوت‌روی .F. E. K. S درطول سالها تغییر کرد ؟**

ـ مطمئناً ، با درنظرگرفتن زندگی که تغییرشکل می‌یافت ، قضاوت‌ها نیز تغییر پیدا کردند . ما درکنار دوستان ، دشمنانی نیـز داشتیم که ما را از بکار بردن وسیله‌ی بیانی مشکل که موضوع را نامفهوم می‌کرد ، سرزنش می‌کردند، اما من اگر «بابل‌جدید» را نمی‌ساختم، امکان تهیه‌ی‌آثارسه گانه‌ی ماکسیم راهم نداشتم . این‌دفعه چیزی ظاهراً مبهم‌نبود ، ماکسیم قهرمان محبوب همه شد و ما نامه‌هایی دریافت کردیم‌که می‌پرسیدند : «رفیق ماکسیم حالا کجا کار می‌کند؟» . این شخصیتی که ما خلق کردیم ، یك‌چهره‌ی زنده ویك‌نماد برجسته شد ، شخصیتی در پایان دوره‌ی تزاریسم .

● **بعد یك دوره‌ی خیلی گمنام درزندگی شما آغاز می‌شود ؟**

ـ بله ، زمان جنگ بود . من در قسمت فیلم‌های مستند جنگی همکاری می‌کردم و نیز فیلم‌های کوتاه دولتی می‌ساختم . ولی همچنان در سبك خودمان ، کار می‌کردم . فیلم خیلی کوتاهی موسوم به « حادثه‌یی در تلگرافخانه » ساختم ؛ در یك بعدازظهر ناگهان «ناپلئون» وارد تلگرافخانه می‌شود وتلگرافی به‌این مضمون برای «هیتلر» ، که می‌آید روسیه را اشغال کند، می‌فرستد : « من یك دفعه امتحان کردم ، تو دوباره شروع نکن ! ناپلئون تو . » این فیلم موفقیت عجیبی به‌دست آورد . . . بعد از جنگ ما «مردم ساده» را ساختیم ، اما فیلم ـ که تاسال ۱۹۵۶ نمایش داده نشد ـ دوباره بدون مشارکت من تدوین شد ، و دیدم که این دیگر فیلم من نیست . بعد من بدون « ترویبرگ » دو فیلم بیوگرافی «پیروگف» و «بلینسکی» را ساختم ـ که خودم این دوفیلم را دوست ندارم ـ و بالاخره «دن‌کیشوت» و «هملت» را . ده سال بعد ، من در آموزشگاه ملی‌سینمای مسکو تدریس می‌کردم و درحال تهیه‌ی مقدمات «هملت» ، «شاه‌لیر» و «اتللو» را در لنینگراد در تآتر بروی صحنه آوردم .

● **همکاری شما با ترویبرگ در طول بیست سال چگونه بود ؟**

ـ کار ما به‌طور عمومی مربوط به مکالمه بود که می‌کوشیدیم زبان جدیدی اختراع کنیم . روی سناریوهاخیلی‌زحمت می‌کشیدیم وتغییرات احتمالی تا آخرین دقیقه را پیش‌بینی می‌کردیم. من درکارگردانی همانقدر زحمت می‌کشیدم که در سناریو و در تدوین ـ تدوین تمام فیلم‌هایم را خودم کرده‌ام .



شاه‌لیر



هاملت

● **سبك سینمای شوروی در سال‌های اخیرتغییر کرده است . دراین‌باره چه می‌گویید؟**

ـ فکرمی‌کنم که همه چیز عوض می‌شود، غیرممکن است‌که برای یك سبك ، توازنی باقی بماند ، سبك ، حرکت است ، وتغییر امتدادی منطق است .

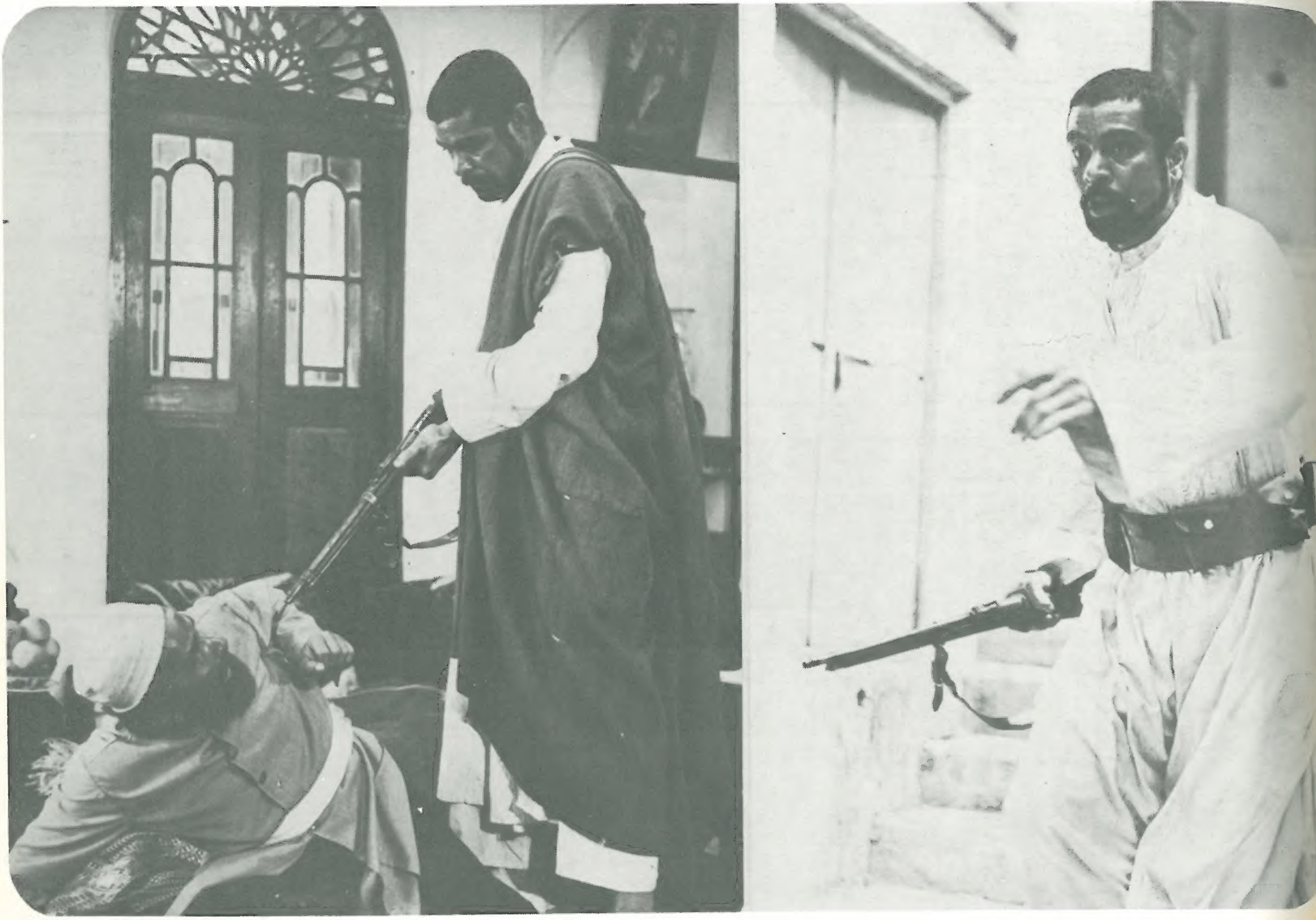
فیلموگرافی :

(کوزنیتسف و ترویبرگ) :

ماجراهای اکتبر (فیلم‌کوتاه)	۱۹۲۴
میشکا برعلیه یودینچ (فیلم‌کوتاه)	۱۹۲۵
چرخ شیطان	۱۹۲۶
شنل	۱۹۲۷
خون روی برف	۱۹۲۸
بابل جدید	۱۹۲۹
زن تنها	۱۹۳۱
جوانی ماکسیم	۱۹۳۵
بازگشت ماکسیم	۱۹۳۷
ماکسیم در ویبورگ	۱۹۳۹
حادثه درتلگرافخانه (فیلم‌کوتاه)	۱۹۴۱
مردم ساده	۱۹۴۵

کوزنیتسف (به تنهائی) :

پیروگف	۱۹۴۷
بلینسکی	۱۹۵۳
دن کیشوت	۱۹۵۷
هملت	۱۹۶۴
شاه لیر	۱۹۷۱



اثر جاودانی صادق چوبك :

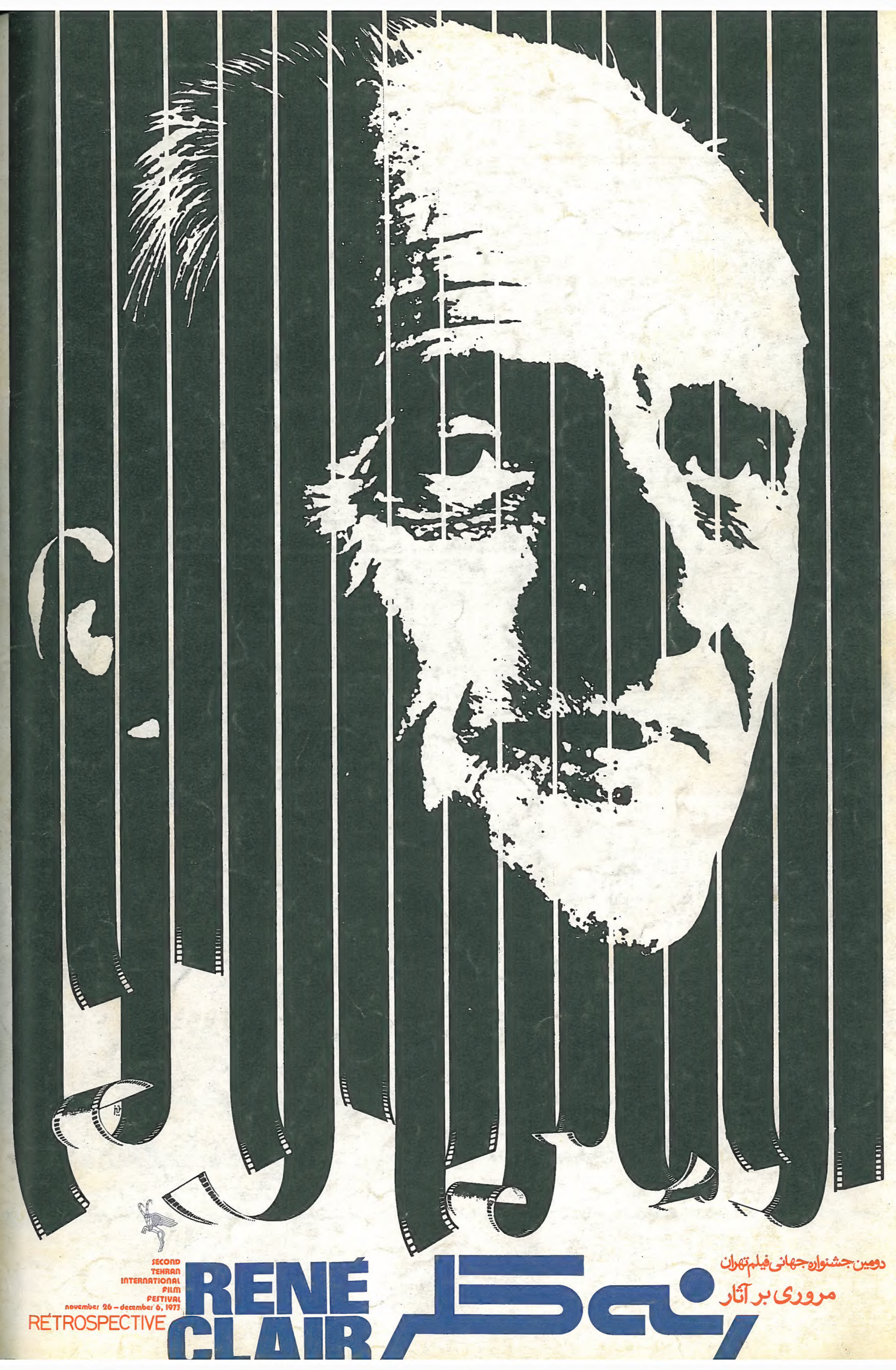
تنگسیر

(سینماسکوپ ـ رنگی)

کارگردان : **امیر نادری**
فیلمبردار : **نعمت حقیقی**
موسیقی متن : **اسفندیار منفردزاده**

با شرکت : **بهروز وثوقی - نوری کسرائی - پرویز فنی زاده - جعفر والی - عنایت بخشی - امیر فضلی - ناظری - افشانی**

محصول سازمان سینمائی پیام


SECOND
TEHRAN
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
november 26 – december 6, 1973
RETROSPECTIVE
RENÉ
CLAIR
رنه کلر
دومین جشنواره جهانی فیلم تهران
مروری بر آثار